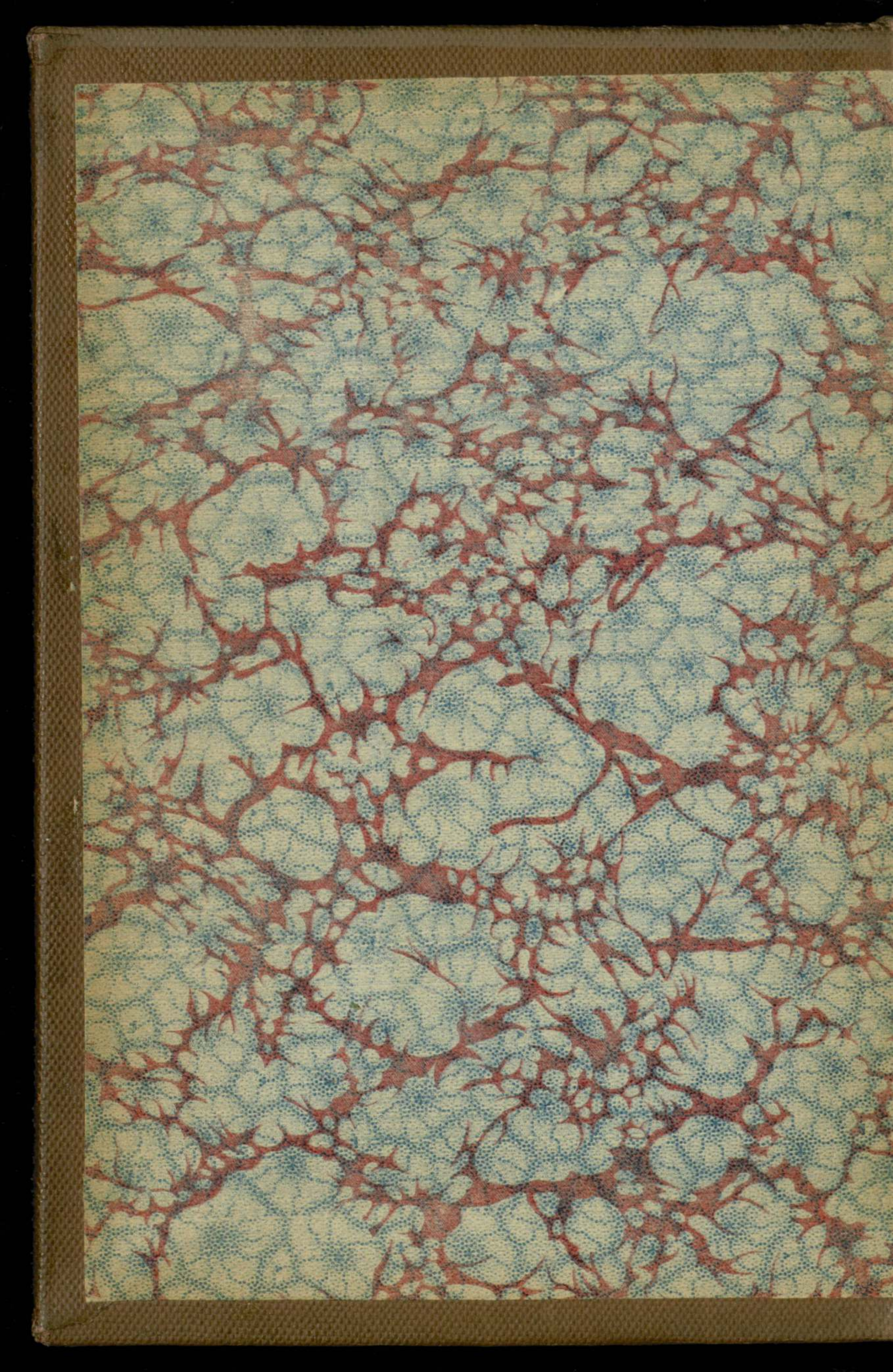
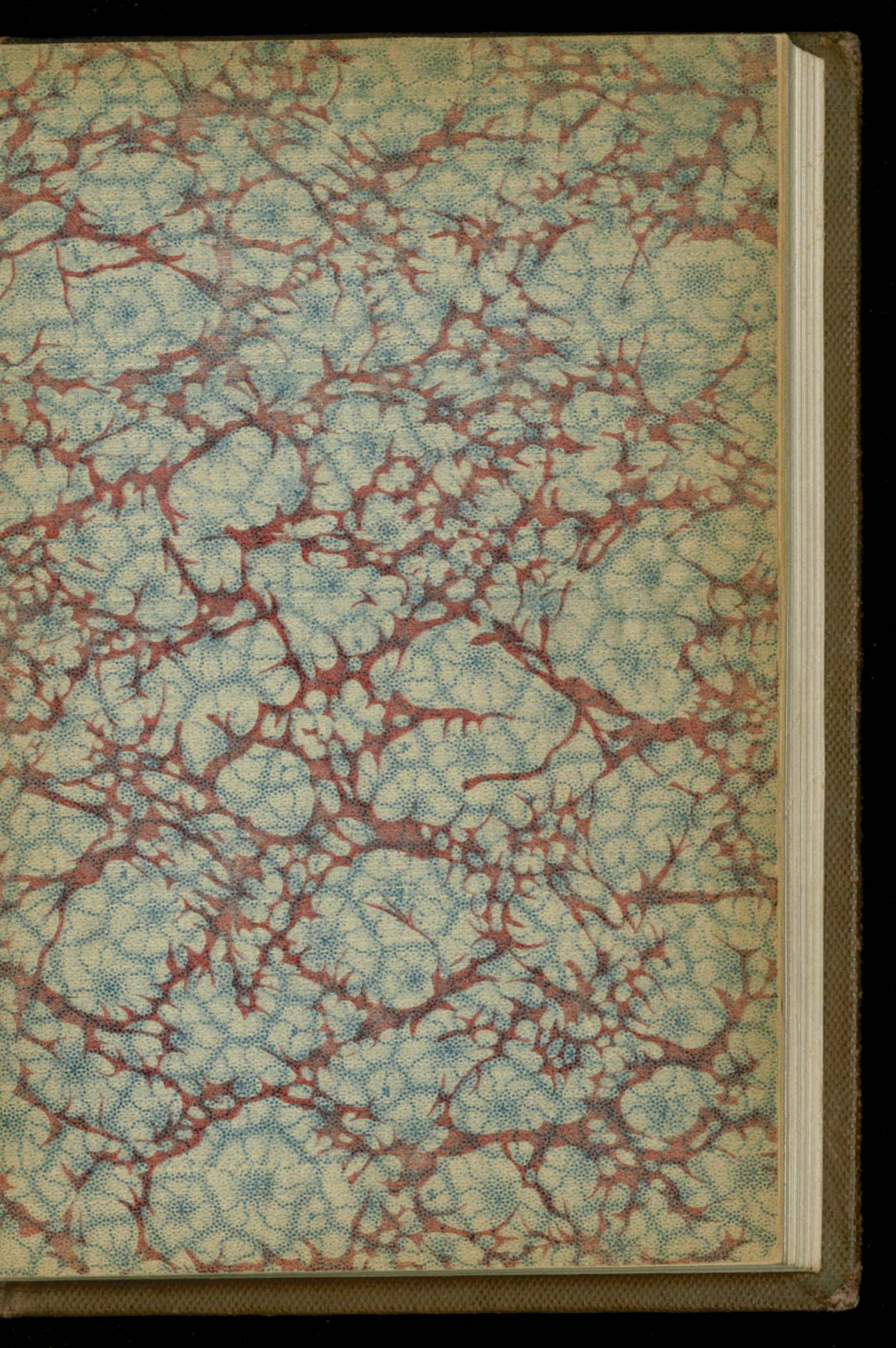
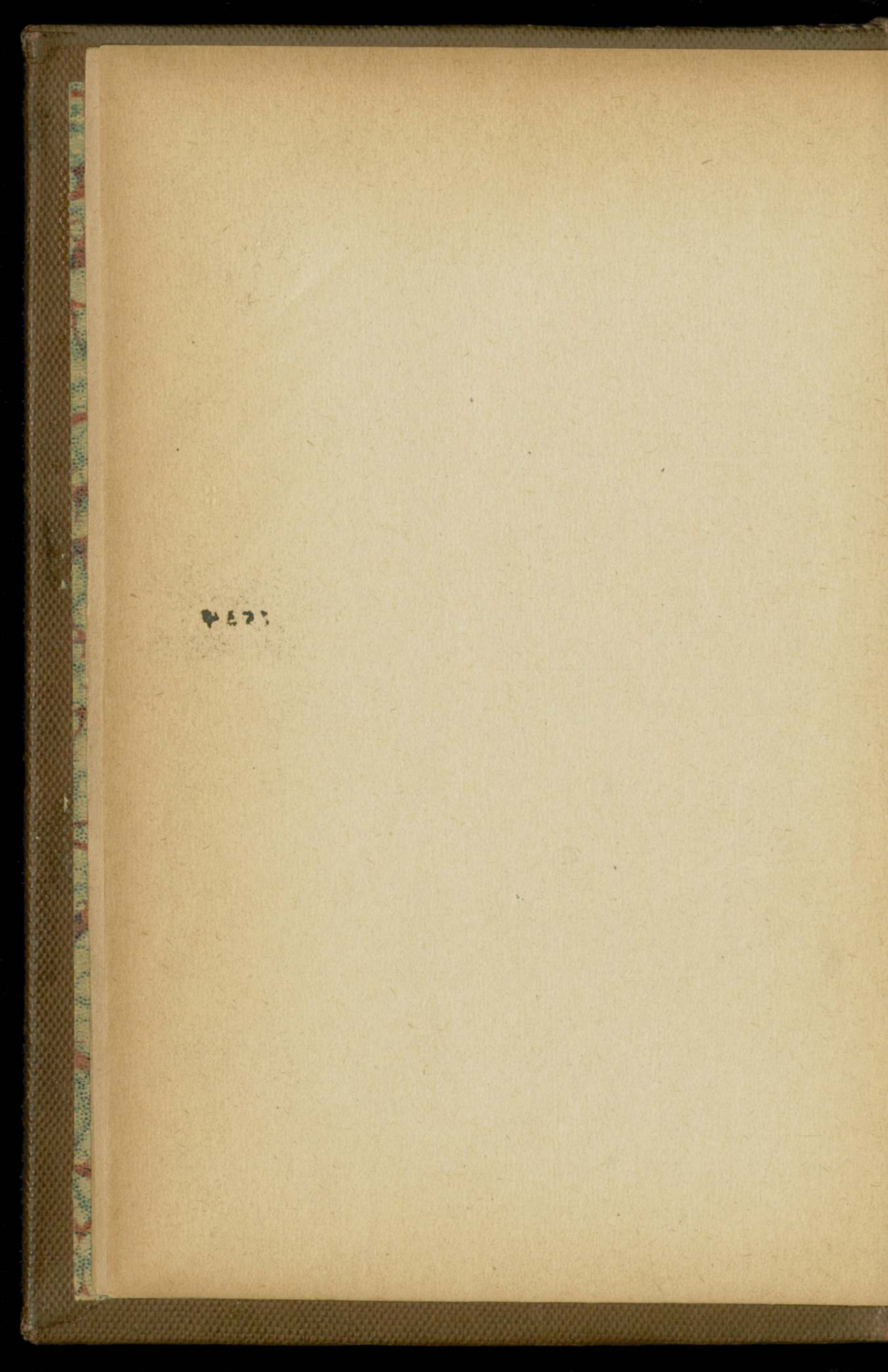

8°V
3778
Supp
FRANCK
43



CESAR FRANCK

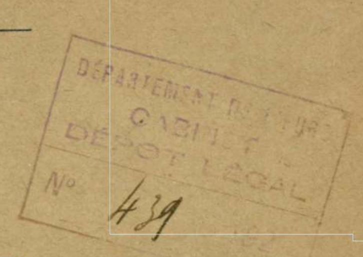




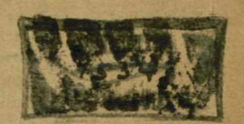


Les Musiciens Célèbres

---



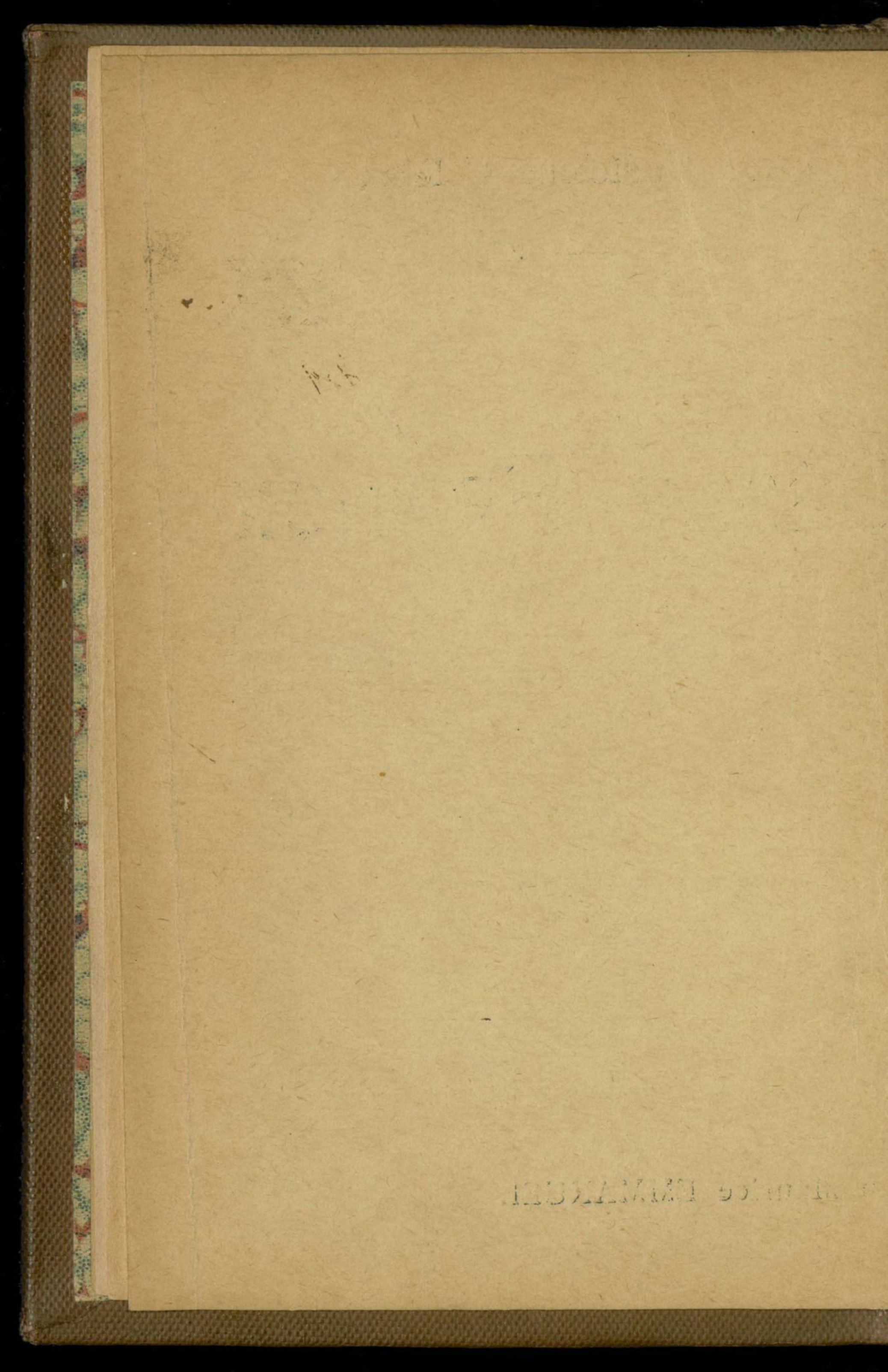

# CÉSAR FRANCK








Par Maurice EMMANUEL





LES MUSICIENS CÉLÈBRES

# CÉSAR FRANCK



A LA MÊME LIBRAIRIE

# LES MUSICIENS CÉLÈBRES

COLLECTION D'ENSEIGNEMENT ET DE VULGARISATION

*Placée sous le Haut Patronage de l'Administration des Beaux-Arts*

Fondée par ÉLIE POIRÉE

DIRECTEUR : M. ANDRÉ PIRRO

Professeur à la Sorbonne.

Chaque volume de format in-8 (21 × 14) contient 128 pages et 12 planches hors texte.

**Auber**, par Ch. MALHERBE
**Bach**, par Th. GÉROLD
**Beethoven**, par Vincent D'INDY.
**Berlioz**, par Arthur COQUARD.
**Bizet**, par Henry GAUTHIER-VILLARS.
**Boïeldieu**, par Lucien AUGÉ DE LASSUS.
**César Franck**, par Maurice EMMANUEL.
**Chopin**, par Élie POIRÉE.
**Clavecinistes (Les)**, par André PIRRO.
**Couperin**, par A. TESSIER.
**Félicien David**, par René BRANCOUR.
**Debussy**, par Charles KŒCHLIN.
**Glinka**, par M.-D. CALVOCORESSI.
**Gluck**, par Jean D'UDINE.
**Gounod**, par P.-L. HILLEMACHER.
**Grétry**, par Henri de CURZON.
**Hændel**, par Michel BRENET.
**Hérold**, par Arthur POUGIN.
**Lalo**, par Georges SERVIÈRES.
**Liszt**, par M.-D. CALVOCORESSI.
**Lully**, par Henri PRUNIÈRES.
**Luthistes (Les)**, par Lionel DE LA LAURENCIE.
**Massenet**, par Charles BOUVET.
**Méhul**, par René BRANCOUR.
**Mendelssohn**, par P. de STŒCKLIN.
**Meyerbeer**, par Henri DE CURZON.
**Mozart**, par Camille BELLAIGUE.
**Musique Chinoise (La)**, par L. LALOY.
**Musique Grégorienne (La)**, par Dom Augustin GATARD.
**Musique militaire (La)**, par Michel BRENET.
**Musique des Troubadours (La)**, par Jean BECK.
**Offenbach**, par René BRANCOUR.
**Organistes (Les)**, par Félix RAUGEL.
**Paganini**, par J.-G. PROD'HOMME.
**Palestrina**, par Félix RAUGEL.
**Primitifs de la Musique française (Les)**, par Amédée GASTOUÉ.
**Rameau**, par Lionel de la LAURENCIE.
**Reyer**, par Adolphe JULLIEN.
**Rossini**, par Lionel DAURIAC.
**Schubert**, par L.-A. BOURGAULT-DUCOUDRAY.
**Schumann**, par Camille MAUCLAIR.
**Smetana**, par J. TIERSOT.
**Verdi**, par Camille BELLAIGUE.
**Violonistes (Les)**, par M. PINCHERLE.
**Weber**, par Georges SERVIÈRES.

**Histoire de la Langue Musicale**, par MAURICE EMMANUEL. 2 vol. in-8° avec 683 exemples musicaux . . . 80 fr. (*Ouvrage couronné par l'Institut.*)

**Histoire des Instruments de Musique**, par René BRANCOUR. 1 vol. in-8°, 16 planches hors texte . . . . . 25 fr. (*Ouvrage couronné par l'Académie française.*)

**Le Ballet de Cour en France avant Benserade et Lully**, par Henry PRUNIÈRES. 1 vol. in-8°, 16 pl. hors texte, nombreuses notations musicales . 15 fr. (*Ouvrage couronné par l'Institut.*)

**Qu'est-ce que la Danse**, par Jean D'UDINE. 1 vol. in-8°. 16 pl. hors texte. 15 fr.

**Wagner**, par Elie POIRÉE. 1 vol. in-8°, 16 planches hors texte . . . 20 fr.

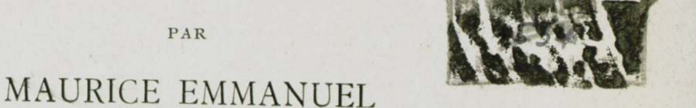
**Essais de Technique et d'Esthétique Musicales**. *Le Discours musical. Son principe. Ses formes expressives.* Précédé d'une étude sur *Les Maîtres Chanteurs* de WAGNER, par E. POIRÉE. 1 vol. in-8°, 650 notations musicales. Prix. . . . . . . . . . . 30 fr.

**L'Opéra de Rameau**, par Paul-Marie MASSON. 1 vol. in 4°. 16 phototypies, 165 exemples musicaux . . . 100 fr.

**La Vie intérieure de Schumann**, par Robert PITROU. 1 vol. in-8°, 8 pl. hors texte. 20 fr.
**Qu'est-ce que la musique**, par Jean D'UDINE. 1 vol. in-8°, 16 pl. hors texte . . 15 fr.

LES MUSICIENS CÉLÈBRES

# CÉSAR FRANCK



PAR

MAURICE EMMANUEL

*ÉTUDE CRITIQUE*

ILLUSTRÉE DE DOUZE REPRODUCTIONS HORS TEXTE




PARIS
LIBRAIRIE RENOUARD
HENRI LAURENS, ÉDITEUR
6. RUE DE TOURNON (VIe)
1930

# CÉSAR FRANCK

## I

### LA VIE

La musique est-elle à un tournant brusque ? Quand elle l'aura franchi, verra-t-on s'ouvrir devant elle des voies inconnues, inquiétantes, et qui, s'éloignant à jamais des routes anciennes, les feront bientôt oublier ? On pourrait le croire. La soudaineté, la violence des coups portés à une technique sonore que l'on avait pris l'habitude de supposer inébranlable ; le goût si vite propagé des intervalles durs, devenus, dans un usage consenti, les substituts ou les égaux des anciennes consonances ; le mépris avoué des constructions prévues qui avaient satisfait les anciens maîtres et dont la logique guidait l'auditeur ; le crépitement rythmique, qui fait au bruit une place dans la symphonie ; la préférence donnée à des œuvres musicales où les lignes sont brisées, où les touches de couleurs sont éparpillées et disjointes, tout cela semble annoncer que, pour l'art antérieur, les temps sont révolus. L'histoire de César Franck, sans être une réponse directe à une telle question, pourra être un témoignage des fluctuations auxquelles sont exposées la langue et,

comme on dirait à l'Université, l'éloquence musicales. Peut-être permettra-t-elle d'entrevoir, dans l'avenir, des recommencements que l'on juge aujourd'hui extravagants ou impossibles.

La ville de Liége a célébré le 10 décembre 1922 le centenaire de César-Auguste Franck. Elle a érigé dans le grand foyer du Conservatoire un monument de bon style à l'artiste qu'elle a vu naître, et le directeur de cet établissement, Sylvain Dupuis, convia à cette cérémonie les élèves survivants de Franck.

Les Franck de Limbourg, dont M. Clément Charlier (*Gazette de Liége* de Juillet et Novembre 1914) a reconstitué la généalogie et parmi lesquels on compte, entre 1550 et 1660, trois contrôleurs impériaux des mines de la Calamine, et les Franck d'Anvers, dont l'un, Jérôme, né en 1554, fut peintre de Henri III et mourut à Paris, — ces deux lignées distinctes et parallèles, de la Calamine et de la Campine, ont entre elles des liens que les travaux des biographes belges sont en train d'établir : César Franck a de nombreux et notables ancêtres. C'est seulement quelques années avant sa naissance que son père quitta le Limbourg pour se fixer à Liége, et il devait aller mourir à Aix-la-Chapelle en 1871.

Ses deux fils, tous deux Liégeois, virent le jour dans cette partie du territoire belge où, seule, la langue française est en usage. Le pays est riche : la nature y prodigue ses dons à la surface comme dans les entrailles du sol ; et l'industrie liégeoise, que les guerres de l'Empire avaient atteinte, reprenait un bel essor lorsque

la famille Franck s'y installa. Mais le père n'était qu'un modeste employé de banque, aigri par la médiocrité d'une situation qu'il jugeait indigne de son mérite, désireux de se frotter aux artistes et décidé à procréer un virtuose. Un de ses deux fils s'y prêta.

*L'École Royale de Musique*, fondée à Liége en 1827, trois ans après celle de Bruxelles, et réorganisée (1832) en Conservatoire sous la haute main de l'État, était dès lors florissante. Le jeune César s'y distingua et son père mit à profit, sitôt qu'il put, les succès de son fils. Il promena le jeune pianiste de Liége à Gand, en passant par Louvain, Bruxelles et Malines, et encaissa quelques recettes. L'enfant était si bien doué que ses succès prématurés, loin de le griser, l'incitèrent au travail ; et lorsque son père, poussé par le désir d'étendre la renommée de son fils et de fortifier son talent, l'amena à Paris en 1835, afin de l'y mettre entre les mains du célèbre Reicha, ce fut pour l'enfant joie suprême. Il trouva, dans les leçons privées que lui donna ce professeur de composition, le fondement même de la technique qu'il devait, par ses aptitudes propres, porter si haut plus tard. Et si son apprentissage auprès de Reicha fut court, on peut dire qu'il fut décisif. Le musicien tchèque qui, depuis 1818, professait en notre Conservatoire avec éclat, mérite d'être considéré comme l'essentiel maître de César Franck : on en verra plus loin les motifs.

L'Italien Cherubini régnait alors rue Bergère, faisant à l'admission des étrangers d'incroyables difficultés ; mais l'excellent Zimmermann, pianiste expert doublé d'un

contrapontiste, s'intéressa au jeune Belge et lui facilita l'accès des classes.

En 1838 un « prix d'honneur », exceptionnelle récompense, fut décerné à César-Auguste, qui, sans crier gare, avait corsé l'exécution du *Concerto en la mineur* de Hummel d'une transposition de la *lecture à vue*, à la tierce inférieure. Le jury estima qu'une telle prouesse, spontanée, méritait une mention spéciale.

Le prix de fugue en 1840, à l'unanimité (classe Leborne), aurait dû être, l'année suivante, suivi du prix d'orgue. Vincent d'Indy a raconté, d'après les propres récits de Franck, comment, en l'absence de Cherubini, qui n'eût pas manqué de comprendre, et, sans aucun doute, d'apprécier la hardiesse du concurrent, le mélange contrapontique que celui-ci sut faire du sujet de la fugue et du thème libre, imposés en deux épreuves successives, échappa aux membres du jury; comment ces juges, effarouchés par l'ampleur et la complexité des développements auxquels l'élève de Benoist se complut, ne lui attribuèrent pas même un accessit ; comment enfin, sur les réclamations du professeur, qui vint leur expliquer ce tour de force dont ils ne s'avisaient pas, « ces messieurs se décidèrent à accorder au jeune homme un *second* prix d'orgue » !

Pour comble de disgrâce, César-Auguste que le milieu musical parisien, malgré ce déboire, séduisait, se vit rappeler à Liége par son père impatient de succès monnayés et qui, voyant dans la carrière du pianiste l'idéal à poursuivre, escomptait surtout les profits à recueillir. Il fallut céder (1842).



Cl. Schola Cantorum.

MAISON DES ANCÊTRES DE CÉSAR FRANCK
CONSTRUITE EN 1733 A VÖLKERICH, AUX ENVIRONS
DE LIÉGE

C'est là que César et Joseph Franck, élèves du Conservatoire de Liége, passaient leurs vacances chez leur oncle.

(Document communiqué par M. A Auda.)

L'expérience ne paraît pas avoir réussi, en Belgique : deux ans après, la famille Franck, au complet, s'installe à Paris; mais son chef est tenace et dur : c'est à la seule virtuosité et au métier de professeur qu'il voue un musicien doué d'aptitudes plus vastes. Il contraint son fils à composer des pièces pour le piano, brillantes, agréables, donc rémunératrices. Et son fils obéit. Toutefois, il lui est impossible, dans l'œuvre qu'il a désignée comme la première de toutes ses compositions (*Trois trios concertans pour piano, violon et violoncelle, dédiés à sa Majesté Léopold Ier, roi des Belges, par César-Auguste Franck, de Liége*), de ne pas manifester son goût pour les combinaisons thématiques et pour les constructions autres que coutumières. Malgré gaucheries et redites, ces ouvrages-là sont riches de promesses. Le sentiment dramatique qui donnera aux grandes œuvres instrumentales de Franck leur caractère propre, l'inquiétude passionnée qui se fait jour à travers des pages toutes sereines, et qui va souvent à l'angoisse, on en ressent la présence et l'action, dans ces curieux essais. Ils sont déconcertants par l'alliance qu'on y trouve des intentions les plus rares et des formules les moins neuves; par le développement remarquable d'une technique du piano, audacieuse, et l'emploi de procédés renouvelés des clavecinistes décadents. Tels quels et y compris le quatrième trio (op. 2), ils offrent un intérêt autre que rétrospectif, et l'on s'explique que Liszt, à qui est dédié ce dernier ouvrage, se soit épris d'un art où se révélait une personnalité.

Après cette manifestation d'un talent précoce, s'ouvre pour César Franck une longue période d'incertitude et de médiocrité. Imputable sans doute aux exigences paternelles, elle ne répond pas aux espérances que les premières productions autorisaient ; M. Franck père n'y allait pas de main-morte : toute minute prélevée sur le métier du pianiste était un vol qu'il reprochait à son fils. Il calculait le temps exact que celui-ci devait mettre à franchir les distances qui séparaient les domiciles de ses élèves[1]. Il surveillait les travaux du compositeur et ne pouvait admettre que le piano n'y fût pas le protagoniste. Ce terrible homme avait des arguments irrésistibles : « Si vous n'obéissez pas, disait-il, c'est votre mère qui en pâtira ! » César-Auguste obéissait.

Il arriva pourtant qu'un jour, saisi par un besoin d'expansion, il écrivit sur des vers de Reboul, *l'Ange et l'Enfant*, une mélodie simple, émouvante, qu'il ne sut pas mettre à l'abri des inquisitions paternelles. Elle fut déchirée. Le pauvre auteur s'enfuit, plein d'amertume, chez M^me^ Desmousseaux, sociétaire de la Comédie-Française, qui lui avait confié l'éducation musicale de sa fille. Elle eut pitié de sa détresse et lui imposa le détournement d'une partie des heures vouées aux leçons, afin qu'il pût, chez elle, et loin de la férule redoutée, consacrer quelques instants au démon de l'inspiration musicale.

1. Je dois exprimer une vive gratitude à M^lle^ Cécile Boutet de Monvel, cousine et élève de César Franck, qui m'a livré de curieux détails, et inédits, sur la famille du musicien et sur lui-même, et à M^me^ Chopy-César Franck, petite-fille du maître, à qui je dois plusieurs documents.

La mère de César-Auguste voulut que sa vocation vraie pût enfin s'accomplir. Peu à peu elle achemina son fils vers la confiance en soi, qui lui manquait, et vers un sentiment d'indépendance que trop longtemps comprima l'égoïsme du chef de la famille.

Le respect que le fils, déférent à des ordres tyranniques, témoignait à son père, il le puisait dans des sentiments très chrétiens. Franck ne fut jamais pieux et sa vie religieuse ne s'astreignit guère aux pratiques. Mais il se montra du Christ un vrai, un pur disciple, et il fit de l'Évangile, dès sa jeunesse, son guide de tous les jours. Il trouvait dans le Sermon sur la Montagne, les règles de la vie, et l'on peut dire que les *Béatitudes* ont guidé la sienne. Elles furent, pour lui, de bonne heure, l'objet de ses méditations ; et, parmi ses œuvres inédites, un fragment symphonique dont la composition remonte peut-être à 1845, porte déjà le nom de l'œuvre qu'il devait, sous une forme élargie, réaliser trente ans après.

Son éducation littéraire et scientifique avait été négligée : exploité par son père à l'âge où il aurait dû se livrer aux études générales, il resta dépourvu des connaissances utiles à un artiste supérieur. On le verra associer sa musique, si pleine de sens et d'émotion, à des poèmes misérables dont l'infirmité lui échappait. Sa femme tenta de lui faire acquérir sur le tard une culture classique. Il avait épousé la fille de cette artiste cordiale qui avait ouvert sa demeure, clandestinement, au jeune artiste en mal d'écrire. M$^{me}$ César Franck, élevée non sans sévérité par une mère qui, femme de théâtre, se

refusa à ce que sa fille suivît la même voie, ne fréquentait la « Comédie » qu'en spectatrice. Lorsqu'elle eut épousé son professeur de musique (1848), elle mit ses soins à lui faire connaître le répertoire ; il s'y prêtait sans entrain et s'endormait à la tragédie[1]. Peu à peu cependant le goût des belles-lettres lui vint. Il se souvint des conseils et des exemples de Reicha, disciple de Kant, et il s'éprit de lectures philosophiques, où son esprit devenu curieux de vastes pensers, et demeuré libre, trouvait un aliment tardif. La *Critique de la Raison Pure* fut un de ses livres favoris.

Son mariage n'avait pas été approuvé par M. Franck père ; non qu'il eût des préventions personnelles contre M^lle^ Desmousseaux, descendante des Monvel et des Baptiste, dynasties d'acteurs fameux; mais parce qu'il prévoyait l'émancipation de son fils. Ce fut pour César-Auguste une heureuse libération, et si la vie, matériellement, ne lui devint pas plus aisée, il put du moins, à force de volonté, se réserver chaque jour une heure ou deux pour réfléchir et pour créer. "le temps de la pensée" disait-il.

Il n'en reste pas moins étrange que cet artiste, capable de si hautes conceptions musicales, si richement armé pour exprimer ses pensées sonores dans une langue personnelle, d'une éclatante robustesse, ait attendu la cinquantaine pour produire son premier grand ouvrage (*Rédemption*, 1872), et la soixantaine pour écrire ses chefs-d'œuvre. La gêne au foyer, les nécessités urgentes

1. Un soir qu'il sommeillait au fond d'une loge, M^me^ César Franck le gronda quelque peu. Il se frotta les yeux et répondit : « Que voulez-vous? Je perds mon temps. »

ne suffisent pas à déterminer cette lenteur d'éclosion. Elle ne s'explique pas davantage par l'absence des stimulants extérieurs : jeune encore, Franck a connu Liszt. Le généreux, l'enthousiaste confrère sut deviner les dons faits par la nature à l'auteur des Trios ; et Franck admirait en lui le musicien autant que le pianiste. Non que le style de Liszt fût celui vers lequel il pût et voulût tendre ; mais la liberté, l'ardeur, la couleur des compositions du maître allemand, auraient pu déclancher les mêmes vertus, appliquées à d'autres objets, dans les productions de l'artiste français. Or celles-ci, pendant une trentaine d'années, et si l'on met à part quelques belles pièces d'orgue (1862) demeurent des musiques agréables, parfois brillantes, par instants plates, mélodieuses à l'excès, où il est malaisé de découvrir les ferments qui engendreront plus tard le *Quintette*, la *Sonate*, les *Variations symphoniques*, la *Symphonie*, le *Quatuor*, les *3 Chorals*.

Peut-être cet éveil tardif tient-il à la monotonie, minutieusement réglée, d'une vie humble, et à la belle apathie d'un caractère sans ambition. César Franck accomplissait ses besognes quotidiennes avec le sérieux et la ponctualité du sage : ses désirs n'allaient pas au delà. Il se faisait de sa responsabilité, en tant que chef de famille, une si simple idée, que ses aspirations intimes, écartées sans violence plutôt que refoulées avec effort, furent mises en réserve et ne s'épanouirent qu'à la fin d'une vie déjà longue. Et l'on eut cette surprise de voir éclater tout à coup, dans des œuvres très diverses, des passions ardentes, une angoisse dramatique, une autorité impé-

rieuse que rien, dans les productions antérieures, ne faisait pressentir, et qui déconcertèrent les contemporains. Cet homme placide, — d'aucuns disaient bonasse, — se révélait tout à coup comme un dominateur, secoué d'émotions formidables, et qui les exprimait dans une manière autre que celle de ses émules, dont il se séparait brusquement.

On ne fera que rappeler ici les étapes de sa vie. Organiste à Notre-Dame-de-Lorette, puis à Saint-Jean-Saint-François, au Marais ; maître de Chapelle à Sainte-Clotilde (1858) où il eut pour accompagnateur Théodore Dubois, et où il était affublé, par ordre de l'abbé Hamelin, curé de la paroisse, d'une houppelande de chœur, dont les manches le gênaient pour battre la mesure ; organiste dans la même église, où il prit possession d'un des plus beaux instruments construits par Cavaillé-Coll et dont les voix admirables suscitèrent peu à peu son génie d'improvisateur ; titulaire de la classe d'orgue an Conservatoire (1872) lorsque Benoist prit sa retraite après cinquante ans de professorat, César Franck remplit toutes ces fonctions avec une scrupuleuse ponctualité ; et aussi avec un amour profond de ses élèves et de son instrument. Sa classe était une réunion familiale ; la tribune de Sainte-Clotilde devint, pour ses amis, un centre de réunion. A ses élèves et à son orgue il avait voué sa vie ; et lorsque les déboires, qui ne lui manquèrent pas, auraient pu attrister ses vieux jours, il montrait, au Conservatoire et dans son église, une affable sérénité. En lui survivaient un optimisme incurable, né de sa bonté parfaite, de son incapacité

d'éprouver rancune ou jalousie, et, aussi, une gaîté foncière, qui lui faisait aimer Offenbach : il allait rire aux Bouffes. La musique qu'il y entendait sonnait agréablement à son oreille libérale. D'autres musiques, grandiloquentes ou amorphes, le faisaient fuir.

Il était distrait à ses heures. Plutôt, il éprouvait le besoin de s'abstraire, pour concentrer sa pensée sur un objet précieux. Le marquis de Freycinet, qui avait deviné la valeur du maître et se faisait une joie de le fréquenter, s'en allait volontiers l'attendre, le matin, à l'heure où Franck, quittant son logis du boulevard Saint-Michel, 95, descendait dans Paris pour donner ses leçons. Il arriva qu'un jour le musicien répondit sèchement à la salutation cordiale de l'ami. Mais l'explication survint, qui éclaircit l'affaire : « Venez avec moi à Sainte-Clotilde, dit au marquis de Freycinet l'organiste, et ne me parlez pas ! J'ai entendu cette nuit des choses célestes et je ne veux pas les oublier. »

Les détracteurs de Franck se sont emparés de quelques reparties de cette sorte pour dénoncer le sot orgueil de leur auteur. A un des concerts organisés par Paul Braud, — un des « jeunes » d'alors qui firent le plus pour le musicien contesté, — Franck, qui jouait à l'harmonium *Prélude, Fugue et Variation*, fut l'objet d'une ovation. Elle éclata dès le Prélude et se traduisit par un *bis* tumultueux. L'auteur, qui tenait à « enchaîner » la fugue se leva et dit : « Merci, mais... tout à l'heure ! » et il « enchaîna ». Menus faits qui révèlent autre chose que de la bouffissure vaniteuse et du dédain : ils montrent à nu une âme simple, qui ne croit pas, en se manifes-





Cl. Schola Cantorum.

PORTRAIT DE J. FRANCK, PÈRE DE CÉSAR FRANCK

PORTRAIT DE MARIE-CATHERINE FRINGS, MÈRE DE CÉSAR FRANCK

(Documents communiqués par M. A. Auda.)

tant, prêter au ridicule; qui vit dans un rêve très pur et ne soupçonne point qu'elle prête le flanc à la malignité... Cet homme sans orgueil, qui puisait ses meilleures joies dans le travail, avait conscience de sa valeur, et, malgré l'indifférence de ses contemporains, en dépit des sarcasmes, il se réfugiait en lui-même et trouvait, dans la certitude d'avoir fait œuvre d'art, l'antidote des rancœurs qui auraient pu empoisonner sa vie. Avec sa première grande œuvre, et bien qu'elle ne fût pas comparable à celles que sa vieillesse devait enfanter, naquit ce sentiment consolateur : lorsque Colonne, le Jeudi Saint de l'année 1873, exécuta, insuffisamment préparée, la partition de *Rédemption*, qu'il fallut tronquer au dernier moment, l'accueil du public fut glacial. M^me^ César Franck, moins confiante que son mari dans le succès, n'avait pas voulu assister à l'exécution du Châtelet. Elle attendait, anxieuse, le retour de l'auteur. Elle le vit rentrer pâle, muet, et elle comprit. Mais le musicien se ressaisit : « J'en suis sûr : l'œuvre est belle ! » Cette certitude l'aida à faire bonne contenance lorsque les *Béatitudes*, partiellement exécutées par Pasdeloup, et fort mal, en janvier 1887, les *Variations Symphoniques*, massacrées par l'orchestre, le même jour, la *Symphonie*, bien campée par la Société des Concerts sous la direction de Garcin, en 1889, n'obtinrent que de rares applaudissements. Il est vrai que Franck possédait, ce qui est peut-être une vertu, une force d'illusion, magnifique : au sortir de la salle du Conservatoire, dont le public, par son silence, désavouait la courageuse initiative du chef d'orchestre

Garcin, l'auteur, enchanté de l'exécution, disait à son ami Paul Poujaud : « Quelle belle sonorité ! et *quel accueil !* »

Il connut, grâce à la *Sonate pour piano et violon*, que fit triompher Ysaye, et à la « première » de son quatuor à la Société Nationale, chez Pleyel, en avril 1890, quelques joies *in extremis*. Mais il n'eut jamais celle d'entendre les *Béatitudes* intégralement réalisées : quelques médiocres exécutions partielles ne lui permirent ni de goûter son œuvre dans la plénitude de sa beauté, ni de prévoir qu'un an après sa mort, Colonne les ferait acclamer au Châtelet, et que, trois ans plus tard, l'éminent Sylvain Dupuis, en en donnant à Liége une seconde audition splendide, consacrerait par cet ouvrage, la gloire de Franck dans sa patrie.

Il mourut dans la sérénité d'un juste, le 8 novembre 1890, sans paraître avoir ressenti les meurtrissures que la vie ne lui avait pas ménagées. Il n'en voulut ni à ses ennemis — qu'il ignorait, et que son art lui avait suscités, — ni à ses amis, qui se contentaient un peu trop de le plaindre et attendirent sa mort pour propager ses œuvres. A ceux qui l'aidèrent du mieux de leur crédit il témoigna une gratitude pleine d'affection et de dignité : s'il était très ému des moindres égards, de la moindre assistance, on sentait, par l'expression qu'il donnait à ses sentiments que, dans sa conviction intime, l'aide offerte à ses ouvrages honorerait ses défenseurs. La noblesse de son caractère apparaît jusque dans certaines dédicaces déconcertantes, quand on a connu l'attitude hostile envers Franck, des

artistes dont sa main s'est plu à tracer le nom. Il ignora la jalousie; il se montrait heureux des succès de ses émules, mêmes des plus jeunes d'entre eux, lorsqu'il pouvait aimer leur musique; et il s'abandonnait au plaisir d'écouter les œuvres nouvelles avec une ardeur demeurée juvénile[1].

On pourrait voir dans son dernier ouvrage, les *3 Chorals*, que d'Indy appelle le testament musical du maître, le reflet de sa vie et le truchement de son âme. Bien qu'il y passe, en plusieurs pages, des rafales sonores, pleines de drame, et comme un ressouvenir d'ardentes passions, il s'en dégage une impression de paix. La fermeté du dessin, la richesse du langage, la robustesse de l'architecture, y sont bien le reflet d'une âme forte et noble, que la vie a secouée, mais l'émotion qui s'en dégage se résout en sérénité.

## II

### LES MAITRES DE FRANCK

Les dimensions de ce livre, ni l'esprit de la collection dont il fait partie ne permettent ici l'exposé détaillé des circonstances qui ont le plus influé sur les destinées musicales de Franck.

Sa vie, uniforme apparemment, a été, dans le

1. Au sortir d'un concert où il était allé applaudir, et vigoureusement, l'œuvre d'un de ses élèves, il revint à son domicile accompagné par celui-ci. Au moment où ils se séparèrent, Franck renouvela ses félicitations. Et, en tournant la clef dans la serrure de sa porte, il murmura : « Moi aussi j'ai écrit de belles choses! »

domaine musical, traversée d'inquiétudes. Ce noble artiste n'a vu que tard, avec clarté, ce qu'il était capable de créer vraiment neuf. Et c'est dans la vieillesse seulement qu'il a réalisé son œuvre, en sa plénitude. D'apparentes contradictions peuvent donc dérouter les admirateurs de Franck ; ils s'étonnent à bon droit de la lenteur de ses tâtonnements, de l'insignifiance ou de la mauvaise qualité des ouvrages de sa jeunesse, de l'éclosion soudaine de son talent, des nouvelles défaillances qui ont paru le compromettre, de l'opposition qui s'est dressée en face de ses œuvres définitives. J'ai conté ailleurs[1] cette histoire singulière, qui exige de nombreux et trop techniques détails et je ne puis ici que la résumer brièvement.

A considérer la technique de Franck on peut se demander comment en France, à l'époque où l'enfant a été confié à nos professeurs, il s'en est trouvé qui fussent capables de lui transmettre les traditions de la culture musicale allemande. C'est le temps où Cherubini règne en souverain au Conservatoire et y impose une méthode point du tout germanique.

Et à considérer les fruits de l'éducation musicale donnée chez nous aux artistes, de 1800 à 1840, et la charpente de leurs œuvres, on s'aperçoit que les grandes productions de Franck s'évadent, par leur esprit et par leurs formes, du milieu où il a vécu et surpassent, par leur noble et souple démarche, toutes les œuvres de ses émules français. Franck est

1. *Correspondant* du 10 mai 1929.

une anomalie, « un monstre » disait un certain critique, en 1888.

Il ne nous est plus impossible d'apercevoir les sources de cette technique, et, pour préciser, de ce parfait « contrepoint », où les combinaisons les plus complexes se réalisent avec miraculeuse aisance. A un tel langage, auquel instinctivement Franck aspirait, alors que tous ses émules tendaient à s'en détourner, un maître a formé le jeune Belge, qui s'attacha passionnément à cette doctrine. Ce maître, le premier de ceux auxquels César-Auguste fut soumis, ne remplit cependant son magistère que pendant quelques mois : quinze ou dix-huit au plus. La mort l'enleva brusquement, après qu'il eut initié son élève aux principes fondamentaux d'une technique que n'eût pas désavouée J.-S. Bach.

Anton Reicha (1770-1836), Tchèque germanisé, puis francisé, flûtiste à l'orchestre Électoral de Bonn, où il eut pour camarade l'altiste L. van Beethoven, se livrait, en même temps qu'au métier de musicien, à des études supérieures sur les bancs de l'Université. Il y acquit une vaste culture et le goût des idées générales.

La dispersion de l'orchestre de Bonn lorsque les Français, en 1794, entrèrent dans cette ville, chassèrent à Hambourg le jeune Reicha. En 1802, après un infructueux voyage à Paris, il s'installa à Vienne où il fut l'élève d'Albrechtsberger et de Salieri, mais surtout le disciple d'Haydn, dont il écoutait et scrutait les ouvrages avec une admiration passionnée.

Baillot, notre illustre violoniste, était allé à Vienne en 1805, pendant l'occupation française. Reicha se lia

avec lui et semble avoir été déterminé à s'installer en France par l'estime que son ami lui témoigna. L'empereur lui fit bon accueil. Mais ce fut Louis XVIII qui créa pour lui, en 1818, une classe de contrepoint à côté de celle d'Eler. Il s'y fit une situation exceptionnelle : on put voir, fait sans précédent, — et peut-être sans suivant, — des artistes accomplis, des professeurs du Conservatoire, réclamer les leçons de leur collègue et se soumettre à sa sévère discipline : les violonistes Baillot, Rode, Habeneck, Dauprat le corniste, le hautboïste Vogt, le flûtiste Guillou ; d'autres encore. Par l'ascendant de sa science, l'éloquence de ses exposés, Reicha exerçait sur cette élite une influence dont le directeur Cherubini, tout mielleux en apparence, prenait furieusement ombrage. D'ailleurs l'enseignement technique de Reicha n'était pas pour plaire à M. le Directeur : « la Bohême », — entendez Anton Reicha, — professait en matière de fugue des opinions hérésiarques. M. le Directeur, qui ne voulait voir dans la fugue qu'un plat exercice d'école, astreint à un plan, à des périodicités tonales, implacablement réglées, ne pardonnait pas à la créature de Louis XVIII d'avoir fait pénétrer au Conservatoire les principes subversifs d'une fugue polymorphe, revêtant, au gré de ses constructeurs, les formes les plus variées.

Si l'on veut avoir une idée de la doctrine, très remarquable, de Reicha, il faut lire son *Traité de Haute Composition musicale*. On y trouvera, magistralement présentés, des types de fugues dans les divers modes ecclésiastiques, qui sont aussi les modes de la chanson

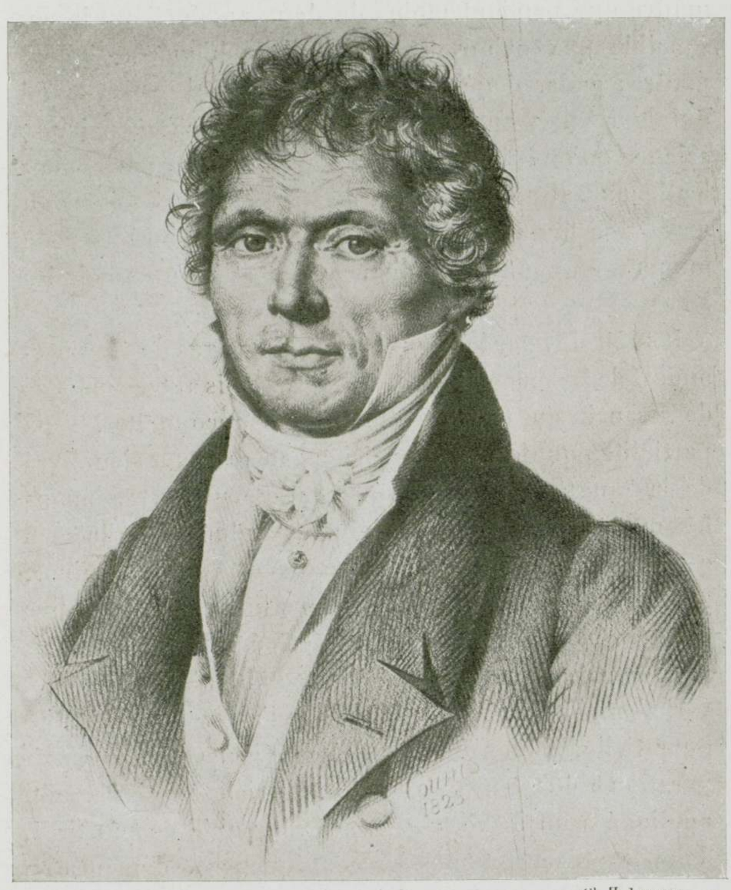
populaire[1]. Reicha, qui connaît ces deux sources, et qui en sait la valeur, préconise la polymodie diatonique, les *trois modes majeurs* et les *trois modes mineurs* qu'elle offre aux musiciens, et auxquels, par une simplification systématique, ils ont renoncé, vers 1700, au profit d'un mode majeur unique et d'un mineur bâtard.

Sur d'autres terrains Reicha n'est pas moins novateur. Il recommande l'étude des *chansons nationales ;* l'emploi des rythmes à cinq temps, et, dans certains cas, la suppression de la barre de mesure ; il appelle de ses vœux la résurrection du *quart de ton*, pratiqué par les Grecs anciens, et dont l'emploi, dans l'art moderne, serait, dit-il, pour l'harmonie, un fécond moyen de rénovation.

On peut deviner quelle discipline pédagogique un tel esprit avait pu instituer ; et l'on en a de précis témoignages : les deux planches qui auraient dû figurer dans ce livre (page 127) montrent à quels exercices de « polyrythmie » et de « polytonie » Reicha astreignait ses élèves. Ces exemples se passent de commentaires ; leur réalisation au clavier exige quelque habileté, on en conviendra.

César Franck fut initié à la technique musicale par ce surprenant professeur, dont les préoccupations esthétiques dépassaient les cadres de l'École, et qui appelait à son aide Kant ou Aristote pour inciter ses disciples à l'acquisition d'une vaste culture. Sans doute le jeune César-Auguste, âgé de treize ans lorsqu'il prit ses pre-

1. C'est également dans ses *Philosophisch-prachtische Anmerkungen* (*Remarques philosophico-pratiques*), ouvrage autographe possédé par la Bibliothèque du Conservatoire, que l'on trouve exposées les vues très audacieuses de Reicha sur la pédagogie musicale. Ajoutez-y un *Traité de Mélodie.*



Cl. H. Laurens.

PORTRAIT D'ANTOINE REICHA, PAR COUNIS (1825).
(Bibliothèque du Conservatoire.)

mières leçons avec Reicha et qui ne put fréquenter chez le maître que pendant moins de deux années[1], fut-il peu sensible aux exhortations « philosophiques » de son maître; mais, doué d'un instinct musical exceptionnel qui le rendait apte à s'assimiler sans effort la haute science qu'on lui offrait, et même à anticiper parfois sur les leçons, il apprit en peu de mois, sinon à édifier en perfection toutes les constructions contrapontiques, du moins à en connaître l'agencement et à en asseoir les bases.

Il suffit de jeter les yeux sur les ouvrages de Zimmermann, de Leborne et de Benoist, les trois autres maîtres de Franck au Conservatoire, pour reconnaître, sans partialité, que de tels musiciens ne lui ont rien livré de la langue musicale dont ses chefs-d'œuvre manifestent l'emploi. Cette technique, évoluée dans le sens que la personnalité de César-Auguste devait déterminer, est si conforme à celle que Reicha lui légua, il y a une telle conformité entre les exemples pédagogiques fournis par le professeur tchèque et les combinaisons sonores, vivifiées par l'art de son élève, que l'on peut reconnaître essentielle, primordiale, la part de Reicha dans la « préparation » de César Franck. Ce très riche enseignement, appliqué à un élève trop jeune pour qu'il en pût tirer, dans le présent, toutes les conséquences, demeura en sommeil jusqu'au jour où les circonstances, les œuvres et les hommes nouveaux révélèrent à l'artiste, enfin éclairé, toute l'aide que son art en pouvait recevoir.

1. César-Auguste avait été confié à Reicha en janvier ou février 1835; Reicha succomba à une pneumonie le 28 mai 1836.

Une technique supérieure, *à l'allemande,* quant aux formes, mais libérale dans l'esprit et qui, tout en s'appuyant sur des chefs-d'œuvre, ouvre des perspectives sur des musiques autres (chant liturgique, chant populaire, polyphonie vocale); une conception très élargie de la tonalité moderne; l'amour des belles architectures, aux vastes symétries; le goût des modulations fréquentes, et qui peuvent sortir du cadre traditionnel des tons voisins; une habileté de main qui se joue de toutes les combinaisons de l'écriture, et en particulier l'usage des imitations canoniques, tels sont les principaux apports de Reicha dans l'éducation musicale de Franck[1].

César-Auguste Franck a eu d'autres maîtres dont il est nécessaire de rappeler l'intervention : les musiciens de la *Société des Concerts* les lui faisait découvrir. Par un privilège alors unique en Europe, les Symphonies de Beethoven, interprétées avec une perfection à laquelle Richard Wagner, de son propre aveu, dut de les admirer dans leur plénitude, devenaient une des assises du répertoire parisien. Dès la première séance donnée par la Société, le 9 Mars 1828, Habeneck avait inscrit la *Symphonie Héroïque* en tête du programme. Le second concert entièrement consacré aux œuvres de Beethoven et dédié à sa mémoire, à l'anniversaire de sa mort, était un parfait hommage des musiciens de France au maître allemand : à côté de l'*Héroïque* s'inscrivaient le *Bene-*

1. Il faut savoir aussi que Leborne et Benoist, pleins de révérence pour Reicha, préconisaient dans leur propre enseignement l'usage de ses divers Traités, de sorte que l'élève du Conservatoire retrouva rue Bergère l'autorité et les préceptes de son premier maître, durant toutes ses études.

*dictus*, le *Concerto de piano en ut mineur*, le *Concerto de violon*, joué par Baillot, le *Quatuor de Fidelio*, le *Christ au Mont des Oliviers*, chanté par Mme Cinti-Damoreau et par Nourrit. C'est un honneur pour Habeneck et la phalange qu'il avait formée d'avoir si tôt, et avec un tel discernement, fait pareil choix. La Société des Concerts ne dévia pas de sa route. Elle fut accueillante avec libéralisme, aux musiques nouvelles, mais elle réserva la plus large place, en ses programmes, à des œuvres qui déjà avaient forcé l'admiration, sinon du public parisien auquel elle les offrait avec confiance, du moins des musiciens étrangers. A consulter son répertoire pendant les années 1837-1841, qui correspondent à la présence de Franck au Conservatoire de Paris et aux facilités qu'il avait, en sa qualité d'élève, d'assister aux répétitions et aux concerts, on constate que non seulement toutes les Symphonies, une partie de la *Messe en Ré* et plusieurs ouvertures (*Coriolan*, *Leonore*, *Fidelio*) de Beethoven, défilèrent dans l'entendement de l'apprenti musicien, mais à côté d'elles : des Psaumes, des Oratorios (*Judas Machabée*, *Samson*, *le Messie*) et des fragments d'opéra (*Alexandre*, etc.) de Hændel; des *Psaumes* de Marcello; de nombreuses Symphonies, la *Création*, des motets d'Haydn; plusieurs Symphonies (entre autres *S. en sol mineur*), les *Mystères d'Isis*, le *Requiem*, le *Sextuor de don Juan*, des airs des *Noces de Figaro*, l'ouverture de la *Flûte Enchantée*, de Mozart; les *Ouvertures*, des airs d'*Euryanthe*, de Weber, etc., etc. La musique française n'était pas oubliée : de Rameau le *Trio des Parques* (*Hippo-*

*lyte et Aricie*), les chœurs des *Indes Galantes ;* des airs et des ouvertures de Méhul ; et, après le retour de Franck à Paris en 1843, des œuvres de Lulli, témoignaient du soin réfléchi qui présidait aux choix d'Habeneck. Une mention spéciale doit être faite des œuvres de Cherubini exécutées par la Société des Concerts. Leur inscription au programme (ouverture d'*Anacréon*, *Dies iræ*, *Messe du Sacre*, etc.), qui était peut-être une nécessité, en raison des liens qui unissent le directeur du Conservatoire, président de la Société des Concerts et cette association, se trouvait justifiée par la valeur réelle des ensembles choraux conçus par le maître italien : la *Messe du Sacre* pourrait être encore entendue.

Il est supposable que Franck, définitivement installé à Paris, à partir de 1843, ne renonça point aux joies qu'il avait éprouvées, durant le cours de ses études, dans la salle vieillotte, au décor pompéien, où tant d'œuvres supérieures lui avaient été révélées. S'il n'était pas assez fortuné pour devenir un abonné, il est improbable qu'il ne se soit pas faufilé quelquefois dans l'enceinte réservée, en dépit des difficultés d'accès. Il put y faire connaissance avec les Symphonies et le Concerto pour violon de Mendelssohn, le *Stabat* de Pergolèse, les *Ruines d'Athènes* de Beethoven, etc., qu'Habeneck, avant sa mort (1848), ajouta au répertoire déjà constitué. S'il manque à cette encyclopédie, quelque chose d'essentiel, l'œuvre de J.-S. Bach, cela tient à ce que, avant la fondation de la Bach-Gessellschaft en 1850, à Leipzig, les textes, les « matériels » d'orchestre faisaient défaut. L'exécution de la *Passion selon S. Matthieu* à Berlin,

en 1829, par les soins et sous la direction de Mendelssohn, avait révélé un chef-d'œuvre et fait pressentir quels autres trésors demeuraient dans l'oubli : mais les moyens d'action manquaient, et la diffusion des œuvres de J.-S. Bach, jusque-là inédites, ne devait se produire que plus tard.

Cette lacune n'infirme pas la variété et la richesse des ouvrages musicaux que Franck a pu méditer ; et il suffit, pour avoir une idée complète des leçons qu'il trouva au concert et au théâtre, pendant toute sa jeunesse, de consulter les éphémérides de l'Opéra. Ici les leçons ne viennent guère que du répertoire antérieur à l'arrivée à Paris du jeune liégeois : le *don Juan* de Mozart, par bonheur s'y trouve, et l'ouvrage se maintient. Il faut citer aussi le *Guillaume Tell* de Rossini (première en 1829), la *Vestale* et *Fernand Cortez* de Spontini (premières en 1807 et 1809) dont la fortune fut longue. Mais la *Stratonice* de Méhul et *l'Euryanthe* de Weber avaient tourné court (1821 et 1831) et Franck ne put les entendre. En revanche il assista peut-être aux représentations du *Benvenuto Cellini* de Berlioz (1838).

La période qui s'étend de 1835 à 1845 et qui, dans la formation du jeune musicien est d'importance, n'offre à ses méditations que des opéras peu capables de les remplir. La vogue est alors à Meyerbeer. Ses ouvrages encombrent la scène. *Robert le Diable* avait franchi le cap de la centième en 1834, trois ans après sa création ; même succès pour les *Huguenots* (1836 ; 100ᵉ en 1839). La *Juive* d'Halévy avait une fortune moins rapide (1835 ; 100ᵉ en 1840), mais les autres ouvrages de ce musi-

cien vont, momentanément, affronter, à égalité, ceux du berlinois italianisé, devenu compositeur français. A eux deux, Meyerbeer et Halévy éclipsent la gloire de Rossini. Au milieu du fatras musical dont le *lac des Fées* d'Auber (1839), le *Drapier* d'Halévy, *les Martyrs* et *la Favorite* de Donizetti (1840), *la Reine de Chypre* (1841) et *Charles VI* d'Halévy (1843), l'*Othello* de Rossini (1844), la *Marie Stuart* de Niedermeyer (1844), le *Diable à quatre* d'Adam (1845) sont les « premiers sujets », le *Freischutz* de Weber avait, en 1841, mais plus ou moins défiguré, fait son entrée à l'Opéra. Un tel ensemble n'est pas propre à éclairer un artiste qui cherche sa voie. Si les prédilections de Franck allaient à ceux de ces ouvrages qui ont survécu et s'il a pu en discerner le mérite, le démenti que la faveur publique infligeait à ses préférences était de nature à le rendre hésitant. Peut-être ce désarroi l'a-t-il détourné du théâtre à l'âge où les succès et les profits de la scène attirent les jeunes compositeurs ; sans doute aussi les insuccès de son maître Reicha dans cette voie, avec *Nathalie* (1816) et *Sapho* (1822) dont l'élève avait su la triste fortune, n'étaient pas faits pour lancer celui-ci en pareille aventure.

On verra pourtant Franck s'enthousiasmer à la lecture des partitions de Wagner ; et bien que ni *Hulda* (opéra ; IV actes et épilogue; légende scandinave adaptée et versifiée par Ch. Grandmougin; 1882-1885), ni *Ghisèle* (drame lyrique ; IV actes ; livret de Gilbert-Augustin Thierry) ne soient conçus dans le style wagnérien, il est plausible que les tardives incursions de César Franck sur la scène aient été dues aux œuvres qu'il souhaita en

vain d'aller entendre à Bayreuth, et à la stimulation qui résulta pour lui de leur lecture.

Ainsi le maître des *Béatitudes* fut ballotté par des influences diverses, parfois antagonistes, — sans parler des circonstances de sa vie, qui exigeaient un métier, et de sa carrière de virtuose, qui l'incitait aux compositions pianistiques brillantes. Comment s'étonner qu'il ait hésité longtemps, qu'il ait méconnu la richesse de ses forces latentes et se soit mépris sur l'emploi qu'il en pouvait faire ? En vérité Franck a vécu sa jeunesse et passé les années de sa maturité à une époque compliquée où la grande voix d'un Beethoven, le romantisme d'un Berlioz, d'un Schumann et d'un Liszt, les géniales fantaisies d'un Chopin, les tirades d'un Meyerbeer, l'éloquence charmeuse d'un Gounod, les gaîtés faciles de l'Opéra-Comique français, le néo-classicisme d'un Saint-Saëns, les grandioses constructions d'un Wagner, se partageaient son attention et ses faveurs. Il fut tiraillé en des sens très divers : presque toute sa production entre 1842 et 1875 témoigne de ses incertitudes.

Quand enfin il se révèle à lui-même, c'est la moisson préparée par son premier maître Reicha, et enfin mûre, qu'il recueille. Les biens que la course du flambeau lui a légués, il les exploite avec une liberté respectueuse, bien qu'on l'ait jugée anarchique. On lui avait appris à « construire ». Il resta fidèle aux modèles anciens, mais il révéla sa personnalité en variant l'ordonnance interne de ses architectures, en annexant aux formes consacrées quelques constructions neuves (*Variations Symphoniques*, *Prélude Choral et Fugue*, *Chorals pour orgue*...),

— Fugue 1ère

Alla Capella

Fugue vocale à 4 parties

Soprano

Contralto

Tenore

Basso

3

Cl. H. Laurens.

AUTOGRAPHE MUSICAL DE CÉSAR FRANCK. PRIX DE FUGUE (1840).

(Bibliothèque du Conservatoire.)

et mieux encore en appliquant à toutes ses dernières œuvres, le décor d'un riche langage harmonique qui n'appartient qu'à lui.

## III

### L'ŒUVRE

On énumérera ici, par ordre chronologique, les œuvres principales de Franck. Leur description échappe aux dimensions comme aux intentions de cette étude. A cinq d'entre elles seulement sera consacrée une analyse sommaire, moins pour en mettre en évidence le « métier », qui est accompli, que pour en marquer la valeur expressive.

C'est avec les *VI pièces pour grand orgue*[1] (1862) que l'organiste de Sainte-Clotilde, stimulé par l'admirable « Cavaillé-Coll », — entendez les grandes orgues — de son église, révèle la noblesse de son art. Cette œuvre-ci, après une période confuse, de vingt années, est l'épanouissement des musiques annoncées par les premiers *trios* (1842), qui avaient tourné court. Non que dans les *pièces de piano*, dans les *mélodies*, dans les *motets*, et dans la *Messe à 3 voix* publiés dans cet intervalle, il n'y ait çà et là des trouvailles ; mais des fautes de goût, des trivialités, quelque mièvrerie désorientent l'attention que les réussites, dispersées, peuvent retenir. La *Grande Pièce Symphonique*, dédiée à Alkan, *Prélude*,

1. *Fantaisie. Grande pièce symphonique. Prélude, Fugue et Variation. Pastorale. Prière. Finale.*

*Fugue et Variation*, offerts en hommage « à son ami M. C. Saint-Saëns », sont déjà des ouvrages accomplis. Il semble toutefois que ce beau recueil, où la langue propre à Franck et son chromatisme se précisent, n'ait pas encore installé l'auteur dans la certitude de sa voie. Durant dix années encore il se contentera de productions secondaires, parfois faibles, où l'abondance mélodique n'est pas assez sévèrement contrôlée.

Il faut arriver à *Rédemption*, poème symphonique pour soprano, chœur et orchestre, sur un poème (!) d'Édouard Blau, pour rejoindre enfin le vrai Franck, qui dorénavant ne défaillira plus.

L'auteur travaillait déjà aux *Béatitudes* lorsque fut exécutée *Rédemption* au concert spirituel du 10 avril 1873, sous la direction de Colonne, à l'Odéon. L'œuvre ne révéla la puissance créatrice du musicien qu'à un petit nombre d'auditeurs. Insuffisamment « répétée », compromise par des fautes de copie dans les parties d'orchestre, elle mit en fuite le public ; l'exécution s'acheva dans une salle vide. L'auteur crut devoir remanier son ouvrage : l'orchestre s'était plaint d'avoir à jouer dans des tons « difficiles » ! Malgré sa répugnance à sacrifier un plan fortement conçu, Franck bouscula sa partition et refondit entièrement le *Morceau Symphonique* qui ouvre la seconde partie et qui, avec *l'Air de l'Archange*, jouit encore des faveurs du public. Les chœurs sont beaux et mériteraient de revivre. Mais Paris n'a plus de choristes.

Les *Eolides* (1876), poème symphonique, commentaire de Leconte de Lisle, sont un direct hommage rendu par

Franck à Liszt, créateur du genre et dont les ouvrages similaires, bien que parfois assez indisciplinés, étaient fort admirés par notre sévère mais libéral technicien. Il parlait avec enthousiasme du maître de Weimar, de toutes ses œuvres, y compris les œuvres pour le piano. Dans une lettre adressée à l'un de ses amis, le colonel Carré de Malberg, en 1885, à une époque où l'organiste de Sainte-Clotilde pouvait se sentir l'émule du grand Allemand, il explique et justifie son admiration pour lui : « Liszt est la plus riche imagination musicale de notre temps. Ses ouvrages sont au piano comme à l'orchestre, une mine de trésors mélodiques et harmoniques ; son *Faust* est le plus beau de tous ceux qu'on a pu écrire... » Dans les Eolides, une grâce exquise, sans maniérisme, se dégage de trois thèmes essentiels, dont les deux premiers, à intervalles serrés, marquent l'installation définitive de l'auteur dans le chromatisme qui lui est propre.

*Trois pièces pour grand orgue*[1] (1878), dans un tout autre style, parlent un langage analogue. Mais c'est éminemment dans le *Quintette en fa mineur pour piano, 2 violons, alto et violoncelle* (1879), que César Franck étale les splendeurs de sa palette sonore (v. plus loin, p. 79).

### LES BÉATITUDES

Des *Béatitudes* (1869-1879) auxquelles le maître donna le meilleur de ses méditations et qui sont comme la syn-

1. *Fantaisie en* LA, *Cantabile, Pièce Héroïque.*

thèse morale de sa vie, il faudrait, en un long commentaire, pouvoir évoquer la grandeur. Vincent d'Indy leur a consacré de belles pages, et il a montré comment son maître, plein de la parole évangélique, et qui avait fait du Sermon sur la Montagne le guide de sa vie, a traduit dans son œuvre préférée beaucoup plus les sentences miséricordieuses du Christ que les commentaires, misérablement versifiés, de M^me^ Colomb. Il faudrait aussi rappeler que C. Franck, pour qui la gestation des *Béatitudes* avait été longue, n'eut pas la joie, de son vivant, de les entendre exécuter bien, ni entièrement. Il s'en remettait à ses élèves, à quelques amis, du soin de lire sa partition ; et lorsque cette lecture lui attirait de sympathiques réflexions, et motivées, — car il n'aimait guère le banal compliment, — il se montrait heureux, avec candeur. Son large visage s'illuminait d'une béate satisfaction. Il acquiesçait à la louange, sans fausse modestie, en homme qui se connaît et sait tout ce qu'il vaut. La simplicité généreuse avec laquelle il confiait ses manuscrits à des musiciens plus ou moins dignes de cet honneur, est révélatrice de cette allégresse intime qu'il éprouvait à divulguer son œuvre, au hasard des rencontres[1].

Elle ne fut révélée au public, dans l'ensemble des neuf « poèmes » qui la composent, qu'après la mort de l'auteur. Mais ce n'est pas, contrairement à une opinion établie, Ed. Colonne qui en donna la première exécution inté-

1. J'ai vu en décembre 1889, à la classe de Léo Delibes, la partition autographe des *Béatitudes* entre les mains d'un de nos camarades le moins capables d'en apprécier le prix.

grale : il eut le haut mérite d'installer à Paris le chef-d'œuvre ; il avait appris à le connaître en province.

Les 15, 16 et 18 Juin 1891, à Dijon, les *Béatitudes* avaient été pour la première fois, sans une coupure, présentées au public, par les soins et sous la direction de l'abbé Maître, lors des fêtes du sixième centenaire de saint Bernard. Avec le concours d'un certain nombre d'artistes professionnels, appelés de Paris et rétribués sur la cassette personnelle de l'organisateur, ce distingué et dévoué musicien constitua un orchestre complet ; il forma lui-même les solistes et les chœurs, et emprunta ses éléments vocaux à toutes les classes de la société. Révélateur d'une œuvre inconnue, il fut aussi l'animateur d'une cohorte musicale que son enthousiasme suscita. Il n'épargna rien pour présenter dignement l'ouvrage. Après d'inlassables leçons offertes aux solistes et des répétitions d'ensemble par vingtaines, il eut, le premier, l'honneur de réaliser et de diriger le chef-d'œuvre. Edouard Colonne, qu'il avait invité et qui était venu, forma aussitôt le projet d'offrir aux habitués de ses concerts du Châtelet l'oratorio dont l'abbé Maître, plus perspicace que les Parisiens, avait su deviner le prix. Cette initiative provinciale, si rare de nos jours encore, était, il y a quarante ans, d'une audace singulière : elle ressuscitait pour quelques mois, dans l'ancienne ville ducale, l'activité musicale que ses princes, dès le XVe siècle, y avaient créée, et qui, après la mort du Téméraire, s'était maintenue jusqu'au temps de Rameau. Il ne faut pas oublier que l'école musicale bourguignonne, définie géographiquement et politiquement par les vastes

domaines des Ducs, — qui comprenaient en sus de l'actuelle Bourgogne et de la Comté, la Picardie, l'Artois, les Flandres, la Belgique et la plus grande partie de la Hollande, — a été la fondatrice de l'art choral européen. Elle a essaimé à Venise, et de là a rayonné sur le monde.

L'exécution des *Béatitudes* à Dijon était commentée par un programme analytique d'une grande clarté, dû aussi à l'organisateur. « Le plan généralement suivi dans les *Béatitudes*, y est-il dit, est de faire entendre, à propos de chaque maxime du Christ, la voix du monde d'abord pour y opposer la sentence divine. » Cette antithèse, renouvelée, à chacune de ses réapparitions, par un magnifique revêtement musical, donne aux successifs épisodes une allure dramatique. Mais il faut convenir que, dans les deux dernières « paroles », l'âme de César Franck n'est pas assez compliquée pour créer la silhouette d'un bien terrible « diable »... A Berlioz et à Liszt le soin de « brosser » d'incomparables Méphistophélès. Franck y répugne. Non qu'il ignore les angoisses humaines : sa musique instrumentale, comme les Béatitudes elles-mêmes, les exprime parfois avec une impitoyable obsession. Mais il ne sait rien de la méchanceté, de la haine, et son Satan fleure Robert le Diable : d'Indy n'a pas hésité à le dire. L'œuvre toutefois n'en est point ébranlée et le sourire que « le Malin » peut faire naître, par sa déclamation pompeuse, contorsionnée, ne compromet pas l'émotion qu'il a pu, un instant, suspendre.

Prologue. — Son thème initial est un reflet de la

parole divine : dans tout le cours de l'ouvrage sa réapparition annonce la voix du Christ ; d'un bout à l'autre

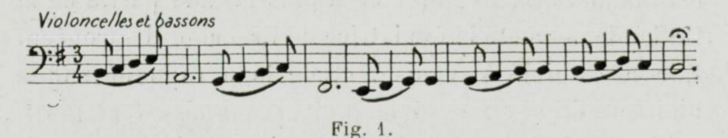
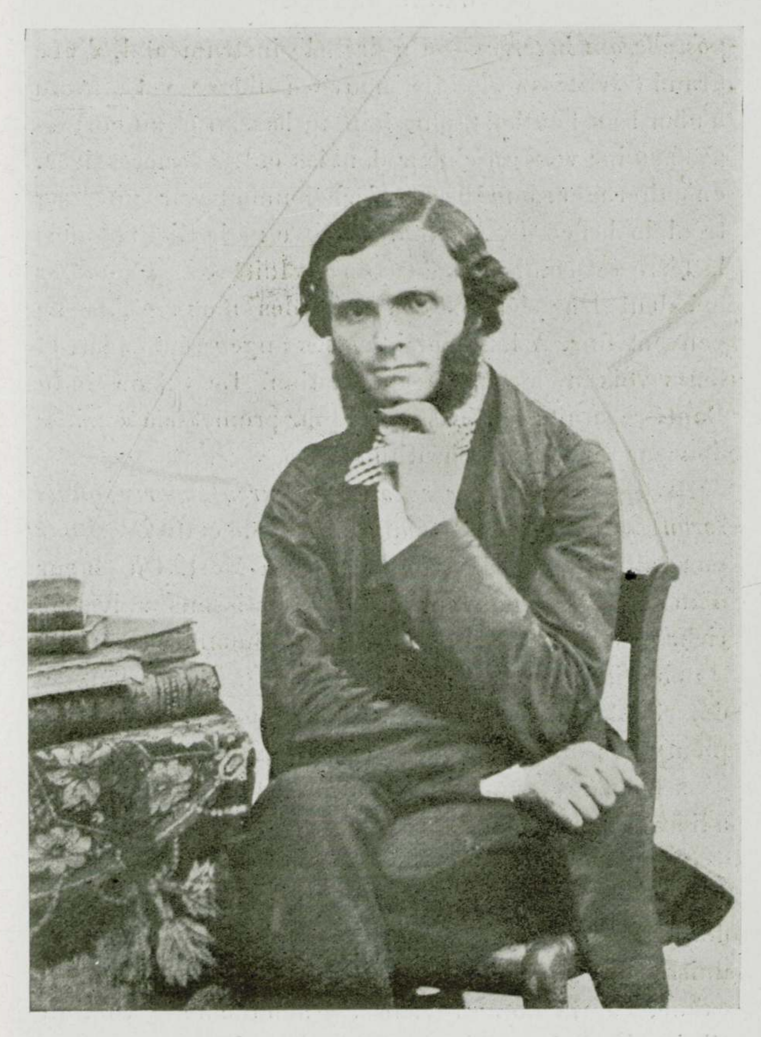



Fig. 1.

il conservera sa touchante simplicité. Sous le revêtement des timbres, dans les enveloppements de la polyphonie, nous le reconnaîtrons à sa sérénité. On peut dire qu'il pénètre l'œuvre entière et l'illumine de bonté et de paix. Ce Prologue est une espérance; et les douleurs humaines, qui vont librement s'épandre, ne sauraient nous en faire oublier les promesses.

I. — *Bienheureux les pauvres d'esprit, parce que le royaume des cieux est à eux.* — Les mauvais riches chantent. L'orchestre furieusement souligne, par des triolets obstinés, les cris de leur folie... Un moment la tristesse se glisse dans la fête, et le même motif qui a symbolisé les ardeurs de ces hommes épris d'or et de vice, s'alanguit tout à coup (*Andante* : 6/8) pour exprimer leur inquiétude. La joie et la crainte luttent. Mais la joie l'emporte, et l'orgie recommence. — Alors le Christ parle, et sa voix est annoncée par le thème initial, dont le retour apaise en un instant tous les bruits d'ici-bas. Les anges répètent les paroles divines, en un cœur d'une polyphonie si belle que J.-S. Bach y reconnaîtrait l'art dont César Franck, plus d'une fois, lui a dérobé les secrets.

II. — *Bienheureux ceux qui sont doux, parce qu'ils*



CÉSAR FRANCK EN 1852
(Photographie communiquée par M. Leto art.)

*posséderont la terre.* — Un prélude instrumental, d'une grande tristesse — (le nouveau thème est dévolu d'abord au hautbois, plus loin au basson et au cor) — s'achemine vers un chœur dont les entrées successives, en alternances fuguées, s'échelonnent sur un long tremolo des cordes, plein d'angoisse : « le Ciel est loin; la terre est sombre; nul rayon n'y luit! ». Les hommes exhalent leur détresse en face des maux qu'ils ne peuvent fuir. A leurs plaintes les anges répondent, et leurs voix apportent la consolation. Le thème de la Bonté reparaît; le Christ à son tour promet à la « sainte douceur » l'éternelle béatitude.

III. — *Bienheureux ceux qui pleurent, parce qu'ils seront consolés.* — La première partie de cette *Béatitude* pourrait s'appeler le triomphe de la Mort. Un chœur d'un caractère nouveau, par ses unissons suivis de riches accords, dit la haine des hommes pour la « Reine implacable » de leur destinée. Et des voix se détachent de ce concert d'imprécations : une mère pleure son fils, un orphelin accuse la vie, deux époux séparés par la mort unissent, dans l'au-delà, leurs adieux en un duo déchirant.

Plus loin les esclaves évoquent la liberté perdue, les penseurs reprochent à la vérité de les fuir. Toutes ces douleurs enfin s'associent en une clameur immense : unissons déjà entendus, mais renforcés... Tout se calme, car la Bonté revient : à son thème la voix du Christ s'associe, et la paix descend sur la terre.

IV. — *Bienheureux ceux qui ont faim et soif de la justice, parce qu'ils seront rassasiés.* — Un admirable

prélude instrumental ouvre cette quatrième partie. Sa première phrase, dont les développements soutiendront tout le chant monodique qui suit (ténor solo) est timbrée, la première fois qu'elle se présente, par les clarinettes, les cors et les bassons. Les cordes graves
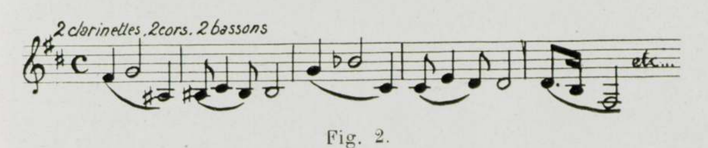



Fig. 2.

la prolongeront. Elle vibre d'une émotion contenue dont l'explosion, graduellement amenée, soulignera l'appel de l'homme à la justice de Dieu. Puis le thème initial s'alliera au thème nouveau, en un pacte que scellera la voix du Christ : « Heureux les cœurs altérés de justice ! »

V. — *Bienheureux ceux qui ont le cœur pur, parce qu'ils verront Dieu.* — Des femmes païennes invoquent leurs dieux ; des femmes israélites supplient Jéhovah. Plus loin les voix des deux groupes s'unissent et leurs motifs se superposent. Des pharisiens se vantent d'être vertueux. L'Ange de la Mort, au son des bois et des cuivres, dit l'insoutenable éclat de la face divine. Les anges célèbrent l'innocence de l'enfant... Dans cette série de strophes qu'aucun lien ne paraît unir, le musicien est plus éloquent que son poète. Et quand la voix du Christ, sur son inséparable thème, bénit par deux fois les cœurs purs, la même pitié, débordante, la même confiance s'épandent autour d'elle. Les voix célestes lui succèdent pour convier les hommes sanctifiés à « se mêler aux saintes phalanges ».

VI. — *Bienheureux les Pacifiques, parce qu'ils seront appelés enfants de Dieu.* — Satan entre en scène, précédé d'un *leit-motiv,* qui voudrait être diabolique en effet, de par sa forme rythmique et son timbre sombre :
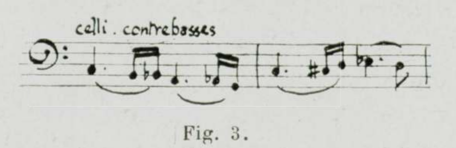



Fig. 3.

Satan, les tyrans, les prêtres païens, la foule impie, rivalisent d'imprécations qui se succèdent, s'enchevêtrent, et dont le bruit va grandissant. Mais, dans un brusque silence, la parole du Christ lentement se déroule, portant l'effroi au cœur du Maudit. Défigurée par les *sons bouchés* des cors, la voix de l'archange déchu paraît défaillir... Alors les Pacifiques, en un quintette que soutient le chant des cordes graves, annoncent l'œuvre bénie que fécondera l'Amour.

VII. — *Bienheureux ceux qui souffrent persécution pour la justice, parce que le royaume des cieux est à eux.* — Satan ne s'avoue point vaincu. Aux hommes qui se fient à « l'éternelle justice » et lui offrent l'hommage de leur fidélité, il promet le martyre qui lassera leur foi
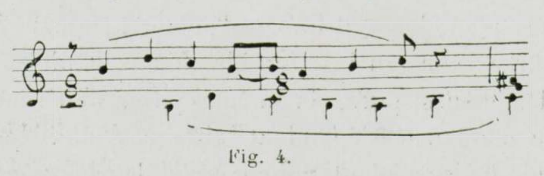


Fig. 4.

et fera céder leurs âmes... Le colloque de Satan et des

Justes, l'intervention de la Vierge, Mère de douleur, qui a inspiré au Maître des élans d'une si grande beauté, et les derniers soubresauts de Satan ne sont pas, littérairement, d'un haut mérite... Mais la traduction musicale ennoblit le livret. Les aspirations des hommes vers la suprême Justice; leur hymne, qui peu à peu élargit ses périodes et les installe dans les hautes régions sonores où la voix s'enflamme; la douleur de la Vierge, que l'orchestre annonce et paraphrase en une courte et double mélodie *canonique*, grandissent l'intérêt de l'ouvrage, jusqu'aux derniers mots du Christ, où resplendit encore une fois le thème initial, dans la lumière de la bonté.

*Rébecca* (1881) est une scène biblique pour soli, chœur et orchestre, dont la saveur est due en partie à l'emploi d'une échelle empruntée à l'ancien mode de *fa*.

Le *Chasseur maudit* (1882), poème symphonique d'après Bürger, est une page d'orchestre, haute en couleur, où la chevauchée du comte sacrilège, que les chants pieux n'apaisent pas et que la meute des démons harcèle, est exprimée par rythmes et timbres appropriés. Encore un ressouvenir de Liszt, sans la moindre imitation. Et décidément cette époque-ci, dans la vie de Franck, semble orientée vers la peinture musicale, non descriptive, non imitative, mais vers un décor largement brossé.

Les *Djinns* sont encore, en effet, un poème symphonique auquel le piano s'associe. Sans doute cet instrument joue-t-il ici un rôle assez différent de celui

que Liszt lui eût attribué en pareille aventure : Franck ne sacrifie rien à la virtuosité. Comme il fera plus tard dans les *Variations Symphoniques*, il incorpore le piano à l'orchestre, sans l'amoindrir ; il lui conserve ses pouvoirs et ses grâces propres, et il sait en user ; mais dans le dialogue qu'il institue entre la masse instrumentale et le protagoniste, il ne détourne jamais l'attention au profit de traits brillants, peu riches de valeur musicale. La peinture sonore, dont Victor Hugo n'est qu'à demi l'évocateur, est bien création du musicien ; et elle reste voilée. Il faudrait, pour en préciser le sens, se livrer à une vaine exégèse. Pourquoi cette conclusion sereine à un tableau si mouvementé? Mais qu'importe le secret du mystère? Comme Liszt, Franck greffe ses rêveries sur celles du poète qu'il a pris pour guide, et son « tableau » si net par le dessin, et si énigmatique, est par cette opposition même, un modèle du genre. Il stimule notre attention et notre curiosité.

*Prélude, choral et fugue*, pour piano, un pur chef-d'œuvre, montre ce qu'un virtuose, doublé d'un maître musicien, peut faire dire au clavier. Dans cet ouvrage transcendant, qui, par les sentiments tumultueux qu'il exprime, s'apparente au Quintette et aux grands Chorals d'orgue, la beauté des idées, une fois de plus, prime sur l'opulence de la forme. Rien de plus parfait que l'aisance avec laquelle les motifs distincts, successifs, s'amalgament dans la triomphale péroraison : habiletés qui s'effacent. On les perçoit sans songer à en louer l'artisan ; c'est sa pensée profonde qui atteint l'auditeur digne de la recueillir. Il comprend, celui-là, que le

Choral central est aussi l'âme de cette construction, que le Prélude et la Fugue sont faits pour lui et par lui, dans des actions et des réactions continuelles ; qu'ici les symétries prennent une libre ampleur. Mais, on le répète : l'édifice émerveille plus par la grandeur de ses profils, par l'équilibre aérien de ses masses, que par la régularité de ses charpentes. La pensée qu'il exprime, et dont les mots ne peuvent rendre compte, émane d'une âme compliquée. Elle ébranle notre sensibilité dans la mesure où celle-ci sympathise avec celle du maître.

On ne citera que pour mémoire *Hulda* (1882-85), opéra en 4 actes et un épilogue, sur un livret en vers de Ch. Grandmougin, d'après Björnson. Vincent d'Indy a dit de cet ouvrage : « Franck se contenta de faire de belle musique sans chercher une nouvelle expression dramatique qui ne pouvait lui être suggérée par les textes mis à sa disposition ». L'ouvrage fut représenté à Monte-Carlo en 1894. Le Ballet en est bien venu.

Les *Variations Symphoniques* (1885), une des œuvres les plus originales du maître, dédiées à Diémer en reconnaissance de sa participation à la première exécution des Djinns au Châtelet, sont une manière de thème varié où les motifs se créent « au courant du morceau[1] ». Ils s'annoncent d'abord, sous une forme d'emprunt ; ils s'éclipsent, reparaissent sous un revêtement autre, et tout à coup montrent leur vraie physionomie. Dans la littérature du piano ces pages sont un

1. D'Indy rapporte cette parole de Franck prononcée à propos de ses derniers Chorals.

monument neuf; poétique rêverie, qui n'a rien de commun avec le « thème varié » d'antan : les variations successives, au lieu de s'enchaîner par simple juxtaposition et d'être séparées les unes des autres par des coupures sensibles, en fin de période, s'agrègent en une pièce continue et dans un désordre apparent. Les premières mesures sont une transformation rythmique du second thème, présentée par les *cordes* au grave, et suivie de l'énoncé au piano d'une ébauche du premier. Il y a là deux éléments, ressouvenir du dithématisme, mais organisés avec la plus logique... fantaisie : colloque perpétuel entre deux frères ennemis qui, du commencement à la fin, se disputent la première place, et mettent fin à leur querelle dans une joie simultanée ; aux demi-teintes du mineur succèdent pour conclure les éclats de *fa dièse* majeur. Une des plus belles pages de l'art moderne précède cette allégresse terminale : tandis que le piano égrène, ppp, les accords tenus par les *cordes* avec sourdines, le violoncelle reprend au grave le thème I. Cela ne saurait se décrire, mais il faut l'évoquer. Franck a écrit cet ouvrage à soixante-trois ans.

La *Sonate pour piano et violon* (1886) est dans toutes les mémoires. Elle sera étudiée plus loin. *Prélude, Aria et Final* (1887), la dernière composition de Franck pour le piano, clôt dignement la série des ouvrages où le maître a glorifié l'instrument de son enfance et de sa jeunesse, et auquel, depuis le Quintette jusqu'à ce dernier triptyque, il a fait, dans son activité créatrice, une si belle place. En regard des œuvres de Chopin et



LE GRAND ORGUE DE L'ÉGLISE SAINT-JEAN-SAINT-FRANÇOIS
A PARIS

4

de Liszt, la technique de Franck se présente sous un aspect autre : elle reçoit des habitudes polyphoniques de l'auteur une forme plus serrée. Bien que de magnifiques ruissellements d'accords en arpèges obligent parfois, comme dans les œuvres de Liszt, le pianiste qui joue Franck a explorer à la fois toutes les régions du clavier, le plus souvent la marche des parties, les enchaînements chromatiques des accords qu'engendre leur superposition, ramassent sous les doigts la partition du piano. Mais malheur au virtuose à la main courte : comme Weber — et cela est révélé dès le premier contact avec le *Quintette*, la *Sonate*, etc., — Franck avait une main gigantesque ; et ses élèves se souviennent que les doigts de cette main s'ouvraient jusqu'à la douzième, avec aisance. De là des formules redoutables aux exécutants que Marmontel, le père, appelait des « palmipèdes », parce que leurs doigts sont mal fendus. Il y a aussi, dans cette technique, une certaine réaction du jeu de l'orgue sur celui du pianiste. En passant d'un clavier à l'autre, du Cavaillé-Coll de Sainte-Clotilde à l'Érard du boulevard Saint-Michel, — et l'on observera que les grandes œuvres de Franck pour piano solo ou accompagné sont nées pendant qu'il exerçait des fonctions liturgiques, — le maître, au moins par instants, pensait et écrivait en style organistique. On verra plus loin que, par une réaction inverse, Franck le pianiste, a souvent au grand orgue, transporté les traits du piano, quelque peu indûment.

*Psyché* (1888). L'amour vit de mystère et l'illusion l'alimente. Les Anciens ont créé, pour exprimer sa

nature, l'allégorie de Psyché ; et Apulée a conté cette fable. Psyché, âme ou papillon, — car son nom en grec a les deux sens, — est d'une beauté si parfaite qu'Eros même s'est épris d'elle... Franck a retenu de ce mythe ce qu'il a de supra-terrestre. Comme le mythologue antique, il ne voit en Eros et en Psyché que des symboles. Les deux amants ne parlent pas : lorsque l'Ame et l'Amour conversent, c'est aux instruments de l'orchestre seuls que le musicien donne un langage, et tel, qu'on a pu, non sans justesse, le qualifier mystique. L'orchestre est d'une clarté, d'une intensité rares. En un sujet où il semblerait que les sous-entendus fussent la règle, le maître n'a usé que des sonorités les plus franches. Nulle recherche imitative. C'est la pensée profonde, l'élan d'une ardeur contenue qui se traduisent en phrases mélodiques pleines d'abondance. Cela « chante » d'un bout à l'autre de l'ouvrage, sur des dessous d'admirable structure.

L'ouvrage, divisé en trois parties (le *Sommeil de Psyché ; les Jardins d'Eros*[1], *le Châtiment*) est donc un poème symphonique qui peint, pourrait-on dire, des états d'âme. Par la noblesse de son style, jamais guindée, par la grâce de ses cantilènes instrumentales, *Psyché* est l'une des œuvres les plus significatives de César Franck : on y saisit, dans l'ordre des choses humaines, l'idéal d'un musicien que la sensualité ne trouble pas. Et cette perception ne saurait contrevenir au fait que,

1. Il y a dans les *Jardins d'Eros* un motif qui est de près apparenté à la seconde moitié du thème (31), dans le Quintette. C'est une de ces formules mélodiques serrées, que Franck diversifie par des moyens harmoniques et qu'il rend si riches d'expression.

en plusieurs de ses ouvrages, Franck nous apparaît plein d'angoisse et comme dévoré de passion. Dans la musique pure, là où l'esprit n'est pas surveillé par les mots, le maître s'abandonne aux élans d'une fougue qu'ailleurs sa volonté réprime. Lorsqu'il revêt de musique un texte verbal de son choix ou lorsqu'il traduit, avec des sons, des idées, son idéal se précise et s'épure : c'est la placidité d'une âme chrétienne qui prévaut.

*Le psaume CL,* pour chœur, orchestre et orgue (1888), écrit dans l'année qui vit l'achèvement de la *Symphonie en ré mineur*, resta ignoré du public et ne vit le jour qu'après le décès de l'auteur.

Mais le *Quatuor à cordes en ré majeur* (1889) valut au grand artiste qui l'écrivit une admiration dont il put savourer l'expression spontanée. Il se trouva des musiciens pour reconnaître, dès la première exécution, la valeur d'un tel ouvrage : ce fut une des rares joies de César Franck. Ce devait être la dernière. Ici, dans le cercle intime de la « chambre », — où, par un contraste remarquable entre les limites du cadre et la splendeur du tableau un maître, une fois de plus, se révèle mieux qu'ailleurs, — l'auteur de *Rédemption* et des *Béatitudes* descendit du ciel sur la terre et traduisit son émoi, tout humain; avec moins de fièvre que dans le troublant Quintette, et avec quelque apaisement, mais encore avec une force héroïque. Dès le *lento* liminaire, qui installe le thème conducteur préposé à l'ordonnance générale et dont le *finale* montrera tout le rôle, l'auditeur est saisi, entraîné par l'éloquence de ce musical discours,

où pas une cheville, pas une phrase de verbiage, pas une redite ne se peuvent relever. Cela se meut avec une sûreté qui inspire la confiance en même temps que l'admiration. On ne songe guère à constater les renversements, les emboîtements des thèmes. La forme sonate (dithématique) encore reconnaissable, est enrichie de combinaisons, de mutations dont Vincent d'Indy a dressé le bilan. De sorte que l'ouvrage, conçu dans un plan traditionnel, s'élargit par la mise en œuvre. Le soin avec lequel les modulations sont réglées, révélé non seulement par le chef-d'œuvre lui-même mais par les tâtonnements dont les esquisses successives font foi[1], est une haute leçon donnée aux musiciens. Mais ce qui ne se peut dépeindre, c'est l'âme de l'ouvrage, qui est celle de Franck même, et dont le *Quatuor en ré majeur* est peut-être le plus clair miroir : énigme, malgré cette clarté. On peut parler de paix, et d'enthousiasme, de luttes et de certitude, de force et de grâce : tout cela se coudoie, s'enchevêtre, se sépare... Mais par là, que dit-on d'intelligible? Le musicien pense sans le secours des mots, et si ses concepts ne se peuvent traduire par des mots, on sent, pourvu que l'on ait de l'art musical une intuition suffisante, que ces idées sont générales; qu'elles ne répondent pas à des questions menues; que leur forme n'est pas celle « du jour »; que, vivifiées par le sentiment, elles ont leur source là où Vauvenargues a vu celle des grandes pensées. Et le drame qu'elles jouent est tout intérieur.

1. Voir les trois versions du début dans le *César Franck* de d'Indy.

Ce *Quatuor*, où la pénétration mutuelle des éléments qui concourent à l'édification de chacune des quatre parties, produit un agencement si parfait ou cimente une union si étroite, peut être considéré comme le testament musical de César Franck : non pour imposer à la génération suivante le legs redoutable d'une servitude : jamais les maîtres n'ont songé à fixer pour la postérité des canons qu'ils savaient périssables. Le *Quatuor* n'est pas à recommencer, non plus que toute œuvre supérieure, autre. Mais il est à merveille suggestif et, comme les derniers de Beethoven, il ouvre des voies neuves aux musiciens avisés.

*Les 3 Chorals pour grand orgue* (1890) sont la suprême expansion lyrique de Franck : une ode triple, pour couronner son œuvre. Quelque chose de moins surveillé pour ainsi dire, et de moins agencé que le *Quatuor;* de plus libre, mais d'expression non moins intense; quelque chose de glorieux aussi et de fier, où le sentiment dramatique, débridé plus que dans le précédent chef-d'œuvre, prend une signification prophétique, lorsqu'on sait que le maître mit la dernière main à ces trois chorals quelques semaines avant sa mort. On a tenté plus haut d'indiquer la manière dont leur auteur introduit et varie les idées centrales. C'est ici une application dernière de la forme que les *Variations symphoniques* avaient vraiment créée : on assiste à la genèse, à l'épanouissement progressif de l'idée. Elle devient, avant d'être. Et lorsqu'elle éclate, triomphale, ayant franchi les obstacles que son créateur semble lui avoir suscités, pour les joies de la lutte,

elle « paye », comme disait Chabrier, en monnaie d'or.

*
* *

Disséquer une œuvre musicale est à coup sûr médiocre entreprise, et il faut s'excuser de le tenter ici : seul moyen qui s'offre à nous de pénétrer, non l'âme des maîtres, mais les plans sur lesquels ils édifient leurs ouvrages. Il faut regarder aux charpentes. On doit même scruter les fondations, qui sont, de toute nécessité, traditionnelles. « Ars non facit saltus », peut-on dire, comme Linné disait de la nature. Il suffit pour apparaître artiste neuf, et passer quelquefois pour dangereux novateur, de greffer sur le vieux tronc quelques minces ramures. Si l'apport est plus riche, la menace qui pèse sur son auteur est plus grave ; il risque quelque chose de pire que l'incompréhension : le mépris haineux des confrères, le silence ou les sarcasmes de la critique. Il voit sa route barrée. Heureux si, robuste en sa foi, il ne dévie pas !

Franck est mort sans avoir entendu exécuter intégralement les *Béatitudes*, et après avoir vu dédaigner la *Symphonie en ré mineur*. Pour saisir les causes de cette destinée, un examen quelque peu technique est nécessaire : il montrera en quoi le loyal maître a innové. Il s'appliquera à quatre ouvrages seulement de César Franck ; leur structure renseignera sur les plans généraux adoptés par le maître.

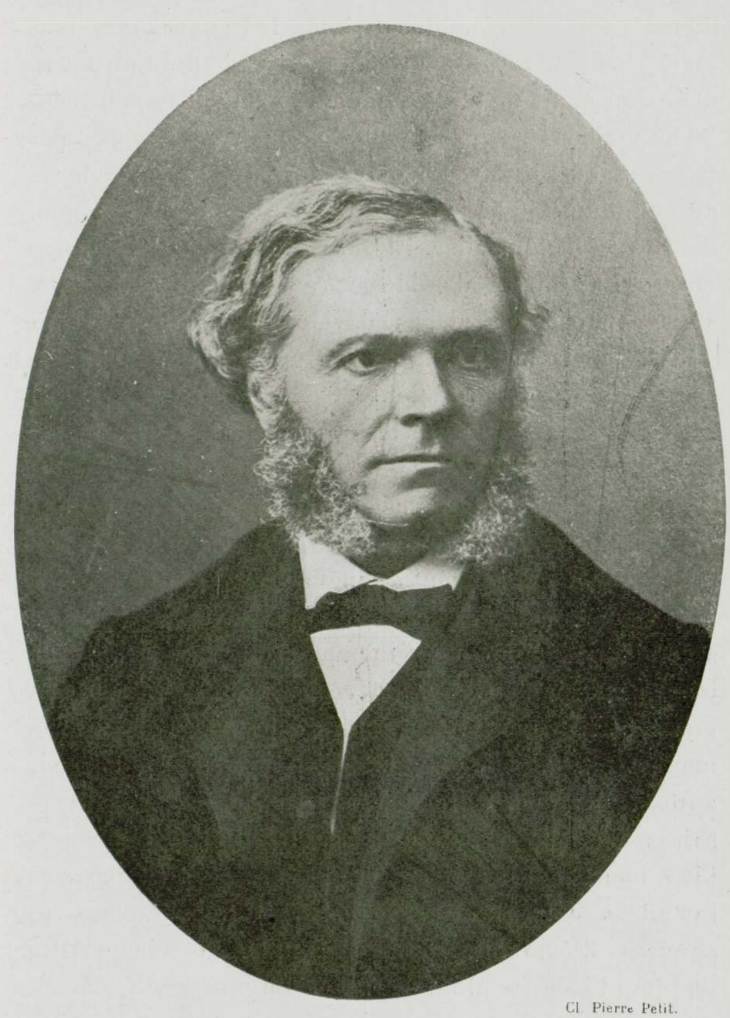
Auparavant on rappellera le type commun aux grandes

pièces musicales depuis le temps où Haydn, s'inspirant des exemples de Charles-Philippe-Emmanuel Bach, auquel il attribuait à tort cette innovation, édifia *Sonates instrumentales de chambre* à 1, à 2, à 3, à 4 instruments et plus et *sonates d'orchestre* ou symphonies, suivant le régime des symétries doubles. Apparent surtout dans la pièce initiale de telles compositions, ce plan implique que la « construction » s'appuie sur deux étais et s'organise autour d'un centre, en réglant d'une certaine manière, prévue, le décor tonal surajouté.

Ce premier morceau de Sonate ou de Symphonie, chez Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Weber, Mendelssohn, Schumann, même chez Chopin et Liszt, s'édifie sur deux thèmes principaux, le plus souvent exclusifs, qui successivement se présentent dans une *exposition* (première « reprise »), et s'installent : le thème I, dans le ton principal ; le thème II, dans un ton voisin, qui est le ton de la dominante (5e degré de la gamme) en mode majeur, et le ton du relatif majeur, en mode mineur[1]. Par une convention de tous acceptée[2], les deux motifs générateurs diffèrent autant que possible l'un de l'autre, afin d'apporter, par le contraste de leurs allures mélodique, harmonique, rythmique, des matériaux variés à l'édifice sonore. A l'*exposition* succède le *développement central*, qui met en œuvre les éléments de ces deux

1. Quelquefois en mode mineur, le second thème est installé à la dominante, comme en mode majeur.

2. Quelques exceptions, surtout chez Beethoven, qui dans l'*Appassionata* et la *Symphonie en ut mineur*, par exemple, apparente les deux thèmes.



Cl. Pierre Petit.

CÉSAR FRANCK A SOIXANTE ANS

thèmes, les associe, les combine, les superpose, dans un ordre et avec une richesse qui dépendent du musicien et de son génie inventif. C'est ici qu'il montre son habileté à vivifier les germes contenus dans les thèmes créés par lui. Il est inutile d'ajouter que si l'habileté seule est agissante, cette partie de l'œuvre risque, pour la beauté, d'être fort compromise. Et, en vérité, seuls les maîtres chez qui la qualité des idées prévaut sur la technique, sont capables de riches développements. Après la période centrale, la *réexposition* apporte le pendant de l'exposition première : les deux thèmes s'y succèdent, tous deux cette fois dans le ton principal ; et, sauf chez Beethoven qui amorce assez souvent une nouvelle amplification terminale, la symétrie, réalisée par ce plan, est simple, évidente.

Mozart, en qui l'invention mélodique est une floraison d'une spontanéité irrésistible, greffe souvent des thèmes secondaires sur les deux thèmes principaux. Mais toujours ceux-ci, dans ses œuvres, restent directeurs ; et l'on peut dire que cette structure « dithématique » est la manière essentielle de tout l'art classique allemand, après J.-S. Bach. « Rhétorique, » s'écrient les adversaires des plans préconçus, « et formulaire un peu bien court ! » Rhétorique, il est vrai, si les pensées installées dans ces cadres sont vides de sens et pauvres d'émotion. Cadres souples et inaperçus, lorsque l'idée prédomine : les ouvrages de Franck sont un témoignage que les formes, même réglées à l'avance par des habitudes librement consenties, ne jouent dans l'art musical qu'un rôle secondaire ;

et que le dithématisme appliqué avec souplesse, fut un régime acceptable pour un très libre musicien.

### SONATE POUR PIANO ET VIOLON

Ce bel ouvrage, que le maître « vendit » pour quelques francs à un éditeur, et qu'Eugène Ysaye, à qui elle est dédiée, rendit bientôt célèbre, étonna nombre de musiciens par la liberté de ses allures, qu'ils jugaient anarchiques, alors qu'il est construit avec une logique sévère, et que, à y regarder de près, il se rattache aux plus authentiques traditions.

La Sonate à IV pièces successives, depuis le temps où Kuhnau, vers 1700, en donnait, au clavecin, les premiers exemples, est une descendance directe de la *Suite de Danses Françaises*, ou francisées, qui ont été, au XVII<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup> siècles, les prototypes de presque toutes les compositions instrumentales. Sonates et symphonies, — celles-ci n'étant que des *sonates d'orchestre*, — sont issues de notre orchestique nationale, modèle d'élégance et de variété.

Une des formes consacrées de la Suite, en Allemagne, était, au XVII<sup>e</sup> siècle, la suivante :

I. ALLEMANDE, à 4 temps, de mouvement modéré ;
II. SARABANDE, à 3 temps, de mouvement lent ;
III. COURANTE (ou MENUET), à 3 temps, de mouvement modéré ;
IV. GIGUE, à 4, à 2 (parfois à 3 temps), de mouvement très rapide.

L'*Allemande* semble avoir été primitivement une danse

toute Française, d'allure lourde et paysanne, exportée postérieurement en Allemagne, sous le nom que nous lui avons donné, non sans malice, peut-être[1], et qu'au delà du Rhin on ignorait, aussi bien que le mot Allemagne lui-même. Son décalque dans la sonate fut une pièce à 4 temps, d'allure modérée; ou à 2 temps, ce qui revient au même.

La Sarabande, venue d'Espagne selon Mersenne, mais francisée à tel point que Bach et ses contemporains ne la connurent que par nos clavecinistes, est une danse majestueuse à pas lentement glissés, — une *basse-dance*, disait-on au XVIe siècle, — en mesure ternaire. Elle est devenue l'*Adagio* (ou l'*Andante*) de la Sonate et de la Symphonie; il est souvent en effet à 3 temps, par un contraste voulu avec la mesure quaternaire ou binaire de l'*Allegro moderato* initial.

Le *Menuet*, d'origine purement française, et qui vient apparemment du Poitou, règne au XVIIe siècle sous le nom dont les Italiens ont fait *Minuetto*. Il a passé tel quel dans la Sonate. Les plus anciens menuets de France, que J.-S. Bach a imités dans ses *Suites Françaises*, comportent deux reprises. Le *tempo* en est modéré. Plus tard un second menuet fut adjoint au premier et devint le *Trio*, après l'exécution duquel il y avait réitération du premier menuet. Les *Suites Anglaises* et les *Partitas* de J.-S. Bach, les sonates et les symphonies d'Haydn et de Mozart offrent de nombreux et charmants exemples de ces menuets accouplés, organisés en symé-

1. Par allusion aux lansquenets (*Landsknechte*) lourdauds.

trie. On sait que Beethoven, tout en conservant ce plan triptyque, transforma souvent le Menuet en *Scherzo*.

De la *Gigue*, irlandaise d'origine, dont tous les musiciens d'Europe se sont emparés, et qui est caractérisée par le rythme ternaire non de ses mesures, mais de ses *temps*, la Sonate n'a guère retenu que l'allure rapide. Le plus souvent lui est substitué, en *Finale*, un *Rondeau* à refrains (en italien *Rondo*), qui est une ancienne danse de France, à la fois chantée et dansée. Les refrains se présentent sous la forme de retours du thème initial, 3 ou 4 fois, dans le même ton, séparés les uns des autres par des divertissements plus ou moins longs; ils sont le décalque musical des vers qui, dans l'ancien *rondel* de nos poètes, se répètent à des places déterminées.

La Sonate-Symphonie à IV morceaux se présente donc le plus souvent, au XVIII[e] siècle et jusque vers 1830, sous la forme moyenne que voici :

I. ALLEGRO (*moderato*) à 4 temps (ou à 2/4) ;
II. ADAGIO (ou *Andante*) à 3 temps lents ;
III. MINUETTO à 3 temps modérés ;
IV. ALLEGRO (vivace), [*Rondo*] à 2 temps (rarement à 3) rapides.

Le parallélisme des formes, entre la Sonate et la Suite, les mêmes alternances de mesures et de mouvements, révèlent la filiation qui les rattache.

Quant au *dithématisme*, appliqué non seulement au premier *Allegro* (l'ancienne Allemande) de la Sonate, mais souvent à l'*Adagio* et au *Finale*, il eut pour promoteur principal Domenico Scarlatti (1685-1757), fils du dramaturge Alessandro, et dont les admirables sonates,

faites d'une pièce unique[1], sont édifiées tantôt sur un thème, tantôt, bien que moins souvent, sur deux thèmes, dont les couleurs tonales sont rappelées ci-après. Ch.-Ph.-Emmanuel Bach n'a fait que normaliser le dispositif dithématique de Domenico. Il eut cette bonne fortune d'avoir, en Joseph Haydn, un passionné continuateur, et génial, qui fournit d'illustres exemples de ces constructions appuyées sur deux étais. Un tel plan sonore eut un tel prestige que toute la musique de chambre, toutes les symphonies, toutes les Ouvertures d'opéra, et même mainte scène lyrique chantée ont adopté son dispositif. De sorte que ce qu'on est convenu d'appeler l'art classique, de Haydn à Mendelssohn, est comme la glorification de la forme Sonate, à deux thèmes.

De ce régime, où les paires de motifs constituent la charpente essentielle de l'architecture sonore, Franck fait une constante application. Les symétries lui sont chères, encore que son art prenne soin de n'en jamais faire de simples redites. Alors que les grands classiques se contentent volontiers de les établir au moyen d'exactes transpositions — et, par exemple de répéter au ton de la tonique ce qu'ils ont exposé au ton de la dominante, —

1. Si l'on s'étonne qu'une Sonate puisse se composer d'une pièce unique, c'est qu'on ignore l'histoire du mot et de la chose. La Sonate primitive, toujours instrumentale et, le plus souvent, en style contrapontique, servait de prélude ou d'introduction à une pièce vocale (*Cantata*), à un Opéra, etc. Elle devint ainsi l'*Ouverture à l'italienne* d'Alexandre Scarlatti, l'*Ouverture à la française* de Lully. Lorsqu'elle se fut individualisée, elle se détacha des ouvrages auxquels elle avait servi de frontispice, et elle prit son indépendance, grâce surtout à Domenico Scarlatti. Il reste de son rôle primitif une trace évidente dans ce fait que la *forme Sonate* est essentiellement celle du premier morceau, dans les sonates composées de 3 ou 4 pièces successives.

César Franck, qui dispose d'une invention mélodique intarissable et pour qui les digressions harmoniques sont une joie, apporte des variantes qui, sans masquer les rappels, les enrichissent. A un observateur superficiel elles paraissent s'évader des cadres traditionnels, alors qu'elles ont pour effet de les élargir, en les respectant.

Bien que le dispositif de la sonate de Franck rappelle, par les franchises qu'il prend, les libertés que déjà Beethoven, dans ses sonates 22, 28, 30, 31, 32, dans plusieurs quatuors pour instruments à cordes, s'était permises, il dérouta bien des gens. La beauté de l'œuvre s'imposait : le discours du violon, les arabesques du piano, l'expression intense qui émane de l'ouvrage ne laissaient guère aux premiers auditeurs, saisis, le temps d'épiloguer. Mais à la réflexion ou à la lecture, les « conservateurs » regimbaient : « Ce n'est pas une sonate ! » disait Reyer[1]. Il n'était pas seul de son avis. Un rapide examen fera justice d'un tel propos.

I. Allegretto ben moderato. — A temps ternaires (9/8). Pièce courte, sans reprise. Ton de *la* majeur.

Le premier thème, que le violon développe en une cantilène d'une rare beauté, n'est pas une phrase carrée,
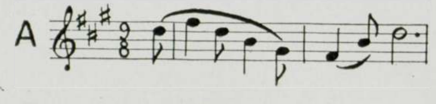



Fig. 5.

1. Qui d'ailleurs, avec bonne foi, ajoutait, en son style propre : « c'est bigrement beau tout de même ! »

de huit mesures : sa longueur mélodique est inaccoutumée (27 mesures). Il expose plusieurs des éléments musicaux que l'auteur fait circuler à travers l'ouvrage, sous des formes rythmiques variées, entre autres celui-ci :
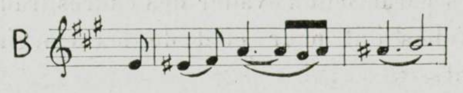



Fig. 6.

Dès que le violon se tait, le piano énonce le second thème, dans le ton de la Dominante, suivant l'usage des classiques :

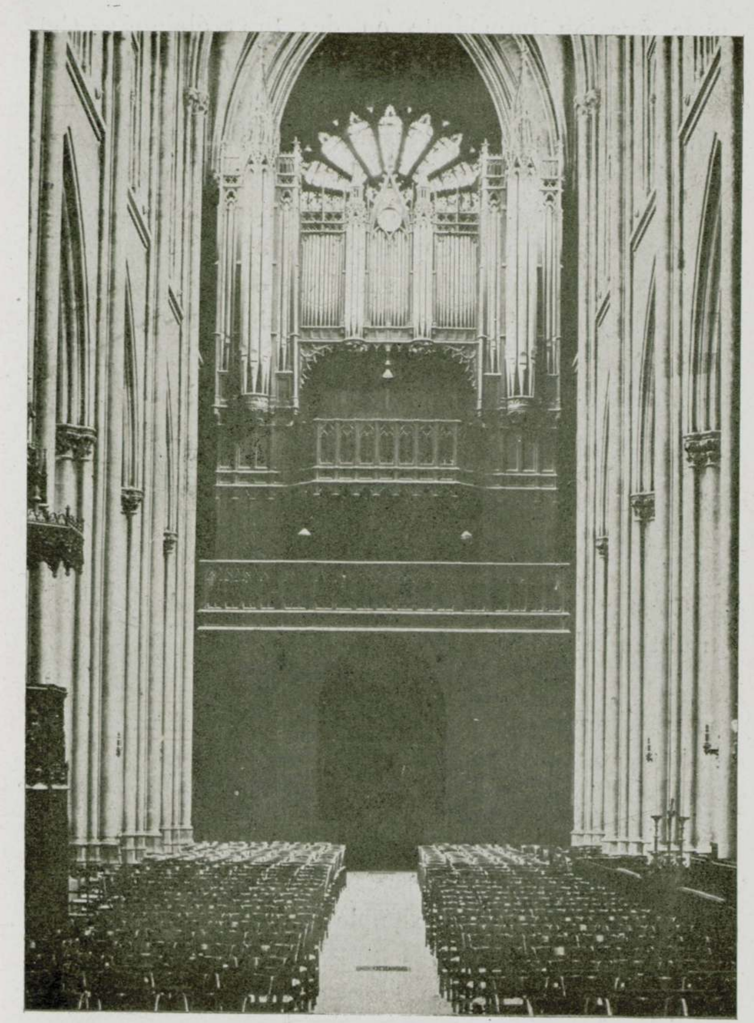


Fig. 7.

Mais des modulations interviennent qui peuvent faire perdre à des oreilles inattentives la notion du ton employé. C'est ce qui arriva. De plus, autre scandale, ce second thème ramène rapidement le premier, sans qu'une « reprise » et un développement congru séparent l'exposition de la réexposition, son pendant symétrique. Celle-ci est normale : le balancement tonal traditionnel fait reparaître le second thème, « ainsi qu'il convient » dans le ton initial (*la*) :



Fig. 8.



Cl. Archives phot.

LES GRANDES ORGUES DE L'ÉGLISE SAINTE-CLOTILDE, A PARIS

avec évasion immédiate en des tons éloignés. Cet *Allegretto* donc présente les éléments essentiels de la sonate classique : *exposition et réexposition*, avec leurs deux thèmes, échangeant les couleurs tonales « voisines ». La richesse des digressions harmoniques ne contredit point à cette régularité. Franck se contente d'amorcer les motifs suivant la coutume : l'opulence de ses harmonies lui permet de se satisfaire de quelques jalons très nets, auxquels des cuistres reprochèrent leur ténuité.

II. Allegro. — Pièce développée et symétrique, en *ré mineur*. Le piano énonce le premier thème :
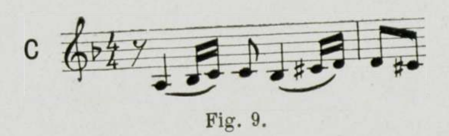



Fig. 9.

C'est au violon qu'apparaîtra le second, dans le ton, traditionnel, du relatif *majeur* (*fa*) :

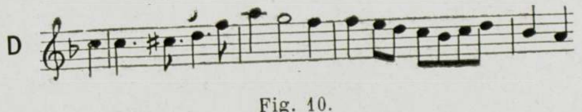



Fig. 10.

Il y a un grand développement central dont les éléments sont empruntés à ces deux thèmes ; mais il s'ouvre par un épisode dont l'exemple [6] a annoncé le dessin (*mi fa la sol...*) :
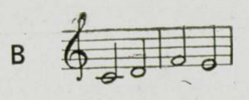



Fig. 11.

de sorte qu'un lien étroit s'établit entre les 2 premiers morceaux de la sonate ; dans la seconde, cette courte formule qui, dans l'*Allegretto* initial n'est qu'un des anneaux de la chaîne mélodique, prend l'importance d'un motif fortement individualisé.

La *réexposition* est d'une classique ordonnance : les 2 thèmes y réapparaissent au ton de *ré*. Et lorsque l'*Allegro* s'achève, on perçoit que l'*Allegretto* précédent, plus calme et moins développé, sert de frontispice à la puissante construction qui le suit.

III. Récitativo-Fantasia. — Rien à la clef. D'abord utilisation d'éléments connus. La tête du premier thème de la sonate :




Fig. 12.

devient ici :
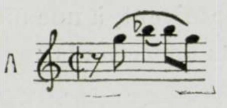



Fig. 13.

et revêt diverses formes, toujours reconnaissables.

On voit aussi les deux premières mesures du violon [5] se transformer, au piano, de la façon suivante :




Fig. 14.

Après une sorte de récit introductif, le thème B, agent de liaison toujours actif, s'installe au violon :

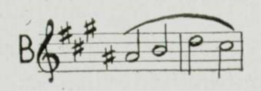



Fig. 15.

prolongé mélodiquement par des motifs qui se détacheront de lui plus loin et deviendront à leur tour autonomes.

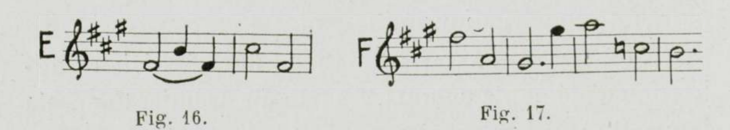



Fig. 16. Fig. 17.

Suit un développement, où le thème A, sous une forme agrandie de l'exemple [14] revient encore ; et conclusion en *fa mineur*, ton relatif du ton principal de la sonate, *la majeur*.

IV. Allegretto poco mosso. — Ton de *la* majeur. Canons célèbres, où se poursuivent, à une mesure de distance, les deux instruments concertants :
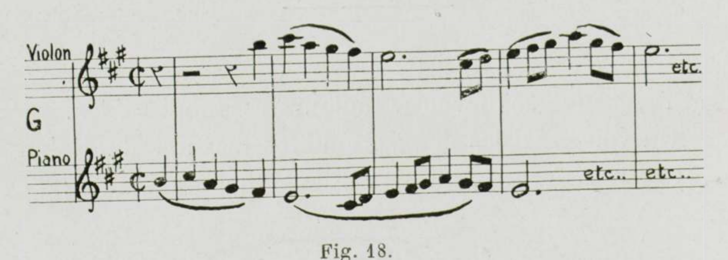



Fig. 18.

Ces « imitations » se prolongent avec grâce et rien ne sent moins l'école que ces contrepoints charmants.

Ils s'interrompent d'ailleurs, — sans la moindre brisure, — pour donner place au thème E ; plus ♮ en

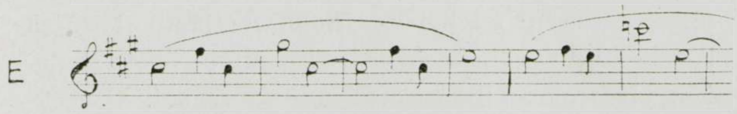



Fig. 19.

une expansion magnifique, au thème F (violon). Il faudrait signaler aussi le retour du thème A, en fragments reconnaissables, et faire observer que ce *Finale* a pour *exposition* le long canon mentionné ; pour second thème, en divers tons voisins, celui que figure l'exemple [16] ; pour *développement central* le thème canonique, un rappel de A sous une forme voisine de l'exemple [14] et le thème F, émigré, comme E, de la pièce précédente ; — pour *réexposition*, enchaînée avec ce thème F et avec une interversion dont on trouverait maint classique exemple[1], le second thème d'abord, concluant en *la* (mineur), ton principal, et réintroduisant le canon du début, en *la majeur*.

Il serait aisé de mentionner d'autres rappels thématiques ; de montrer que de menus dessins, élégamment transformés, circulent à travers la sonate, ajoutant des soudures de détail aux liens plus apparents que forment les thèmes entre eux.

La précédente analyse aurait un résultat funeste si, par son imperfection, elle prêtait à César Franck les préoccupations vaines d'un artisan en marqueterie ou d'un logicien à outrance. Il faut le répéter : cette technique disparaît, quand on subit l'emprise de l'œuvre,

1. Sonate de Mozart en *ré* majeur, nº III de l'édition Litolff.

pour laisser saillir toute nue la pure beauté des pensées qui la vivifient. Franck, en édifiant ce monument sonore ou telle autre de ses œuvres, se révèle un passionné plus encore qu'un habile. Architecte hardi, formé à l'école d'un grand technicien, il n'a point eu à « s'efforcer ». Les idées chez lui s'organisent, s'agrègent, s'enchevêtrent à l'appel de ses émotions, qui priment tout. Riche de mélodie, il pourrait prodiguer ses thèmes ; il aime mieux, comme les maîtres de la grande lignée, ne pas les disperser en troupes irrégulières. Il les conçoit apparentés, à l'occasion antagonistes, mais toujours tels que, par l'union ou par le contraste, ils puissent édifier des monuments de claire ordonnance et de fort équilibre.

Je me suis appliqué ci-dessus à montrer comment cette ordonnance, si elle contrevient, dans les apparences, au type moyen de la sonate dithématique, en respecte tous les usages et crée du neuf par un libre arrangement, mais discipliné, des éléments traditionnels. Et j'invite le lecteur à comparer à cette sonate l'*opus* 101 de Beethoven ; il présente des franchises analogues et un plan d'ensemble *identique* :

I. Allegretto (la *majeur*) à temps ternaires (6/8). Pièce courte, sans reprise.
II. Vivace (ré *mineur*). Pièce développée, symétrique.
III. Adagio, con affetto (quasi *Recitativo*). Rien à la clef.
IV. Allegro (la *majeur*) avec canons (fugués).

Les rapprochements entre les 2 œuvres pourraient

être poussés très loin, bien qu'il n'y ait aucune parenté dans les idées mêmes. L'allure et le rythme des pièces initiales, les imitations canoniques de la pièce terminale, les rappels thématiques d'une pièce à l'autre, dont Beethoven lui-même fait usage pour introduire son dernier *Allegro*, prouvent que César Franck, artiste indépendant, est un continuateur des maîtres.

## SYMPHONIE EN RÉ MINEUR

Trois morceaux seulement la composent. Il n'y a point *d'Adagio* central. Il est remplacé par une pièce de mouvement modéré (*Allegretto*) dont il sera parlé plus loin, et, au début de la pièce initiale, par un très beau *Lento* de cinquante-six mesures, coupé en deux par vingt mesures vives, amorces de *l'Allegro* premier.
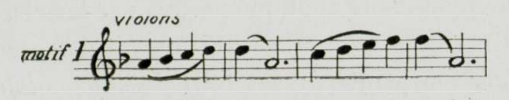
1er thème :

1° aux cordes; 2° aux cors. bassons. clarin.
thème I

Fig. 20.

Cet *Allegro* est construit sur trois thèmes, essentiellement installés aux tons traditionnels : le premier thème au *ton principal ;* le second, en deux phases, au *relatif majeur,* suivant l'usage.

2e thème :



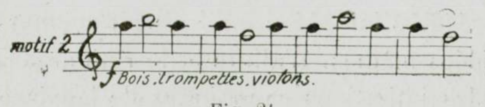



Fig. 21.

Ces deux motifs, divisibles chacun en deux périodes de deux mesures, procèdent par répétition rythmique et par élargissement des intervalles mélodiques : c'est là, non un procédé, mais une manière habituelle à C. Franck, et qui donne à ses idées, si richement variées d'ailleurs, une tournure caractéristique. Observer que tout l'ensemble en *fa majeur* (ton relatif) où les motifs 1 et 2 s'enchaînent, correspond au *second thème* de la symphonie classique dithématique et qu'il peut être considéré comme un thème unique, développé mélodiquement, avec une abondance et une diversité qui rappellent la manière, sinon le style, de Mozart.

Le *développement central*, qui suit cette exposition magnifique, nous réserve des surprises tonales. L'artifice du changement de mode, suffisait généralement aux classiques, à grandir le cercle tonal où leur volonté s'enfermait, et dont, en *ré mineur*, voici le dispositif :

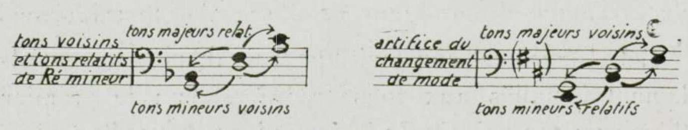
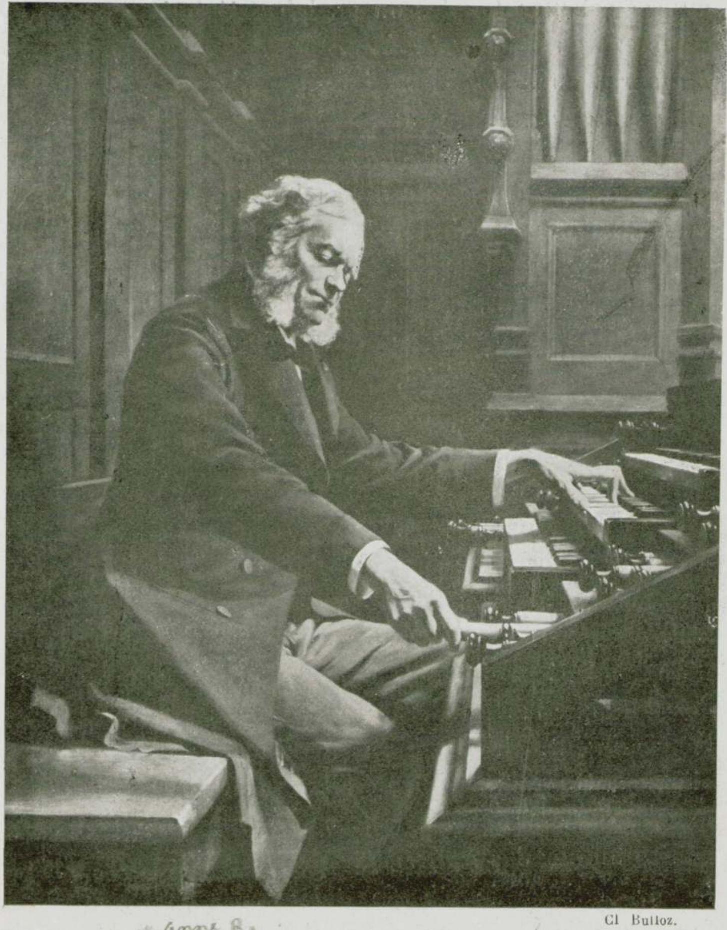



Fig. 22.

A quoi il faut ajouter l'emploi rare, il est vrai, du changement de mode appliqué parfois par les classiques aux tons majeurs relatifs, ce qui fournit dans le cas de *ré mineur*, ton principal, les tons de *si bémol mineur*,



Cl Bulloz.

J. RONGIER. — CÉSAR FRANCK A L'ORGUE
DE SAINTE-CLOTILDE

*fa mineur*, *ut mineur*. Franck ne se satisfait plus de ces quinze échelles tonales ou modales. Il émigre successivement en *la bémol mineur* (*sol dièse mineur*) en *si majeur*... en *ré bémol majeur*, en *la bémol majeur*... en *mi majeur*, etc., pour ne citer qu'une partie de ses digressions tonales, plus ou moins prolongées, et seulement celles qui ne rentrent pas dans le bilan classique. Mais quelle sûreté de touche et quelle souplesse dans l'emploi de couleurs sonores que d'autres rendraient discordantes! Lorsque revient le premier thème, pour la classique *réexposition*, et par le ministère d'une franche cadence parfaite, les détours du chemin n'ont pas un instant compromis la sûreté du voyage. Une logique supérieure préside à des modulations aussi nombreuses que celles de Fauré, et différentes en ce que, chez Franck, la netteté des juxtapositions est de l'ordre décoratif, tandis que chez Fauré, la palette des nuances procède par touches fuyantes, enchevêtrées, et aboutit d'ailleurs, parce que logique aussi, à un parfait équilibre tonal. L'un et l'autre maîtres, fidèles à cette famille des tons que l'art moderne avait lentement constituée, l'enrichissent, chacun à sa manière, de cousins par alliance. On pourrait dire qu'ils ont pratiqué un chromatisme harmonique, ayant ceci de commun qu'il s'organise autour des *cadences* traditionnelles ; tandis que le chromatisme de Claude Debussy, sans les éluder foncièrement, les masque. « Il faut *noyer* le ton », disait-il.

On ne rappellera pas le court et majestueux *canon* terminal de cet Allegro, non plus que les superpositions

de thèmes qui se produisent en cours de route : ce sont là des habiletés coutumières chez Franck, initié à la technique, comme on l'a vu, par un maître de premier ordre, mais qui n'ont de valeur que par l'expression à laquelle elles concourent. Elles possèdent ici, par leur aisance et leur beauté, toute leur efficace.

L'*Allegretto*, que l'on peut s'étonner de ne pas voir qualifié plutôt d'*Andantino*, et qui est exposé, dans les exécutions publiques, à des exagérations dans la vitesse, s'ouvre par une cantilène d'une beauté supérieure, esquissée à toutes les cordes pincées, harpes comprises, en une courte exposition qui l'annonce sans la déflorer. Elle est chantée par le *cor anglais* :
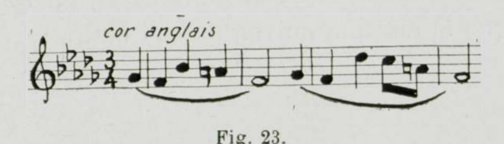



Fig. 23.

On y peut constater la répétition et l'élargissement mélodique du motif, déjà signalé plus haut. D'admirables contrechants aux altos, puis aux violoncelles, contribuent à l'intensité expressive. De *si bémol mineur*, on passe à *si bémol majeur* et à un second thème, *aux violons* :
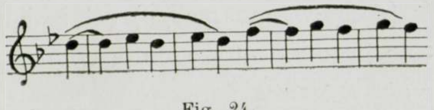


Fig. 24.

qui se développe mélodiquement et ramène, le plus

simplement du monde, le premier. Celui-ci paraît vouloir bientôt céder le pas à un motif épisodique en triolets, d'un dessin contourné et que les premiers auditeurs crurent être un intrus :
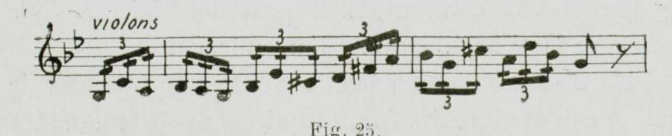



Fig. 25.

En réalité c'est un compagnon du premier thème, — on dirait en style d'école que c'est un *contresujet;* — et, après un épisode central, organisé sur les triolets persistants des seconds violons, se fait le retour du motif initial au cor anglais et aux autres *bois*, en une association que la citation suivante rend claire :
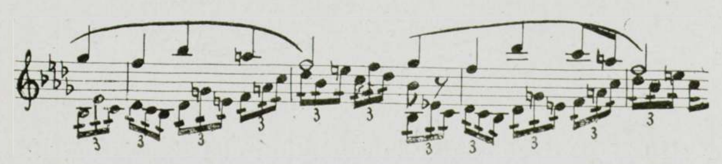


Fig. 26.

C'est aussi un exemple de l'aisance avec laquelle Franck organise ses constructions, sans que jamais l'ingéniosité des combinaisons nuise à la valeur des idées.

Le *Finale* (*Allegro non troppo*) est à deux thèmes essentiels : le premier aux violoncelles et bassons :
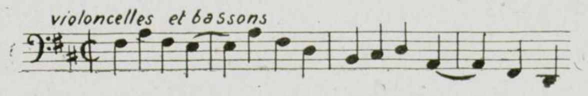



Fig. 27.

qui se déploie à tout l'orchestre avec chaleur. Le second, de qualité assez médiocre, il faut l'avouer, et qui se présente la première fois au *ton relatif changé de mode*, donc en *si majeur*,
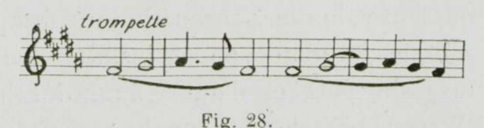



Fig. 28.

culmine au sommet des cuivres, mais en douceur. Il alimente une assez longue période, qui aboutit à un retour de la cantilène caractéristique de l'Allegretto et qui est suivie d'un nouveau développement du premier thème [27] en des tons fort divers, enchaîné au second [28] en *la bémol* et à grand éclat (*tutti*). Apaisement, suspensions. Fragments de la cantilène [23], grand crescendo conduisant au glorieux retour du thème 1er dans le ton principal de la pièce (*ré majeur*), suivi d'une dernière réitération de la cantilène [23], à une allure et dans un éclat un peu déconcertants,
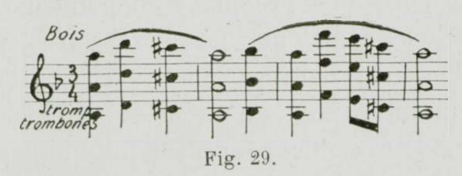



Fig. 29.

car il ne semble pas que le caractère mélancolique de ce chant se prête volontiers à un revêtement sonore aussi brillant ni à une telle accélération du *tempo*... Mais la fin de la symphonie, où sont évoqués les thèmes de l'*Allegro* initial et où l'allure de la basse rappelle

par ses insistances tel ou tel *obstinato* de Beethoven, est une péroraison d'une chaleur magnifique.

Cette œuvre est si imprégnée de tradition classique que dans l'*Allegretto* et dans le *Finale* où les anciens maîtres eussent volontiers secoué le joug des pendants, Franck adopte le plan-type et installe deux parties symétriques de part et d'autre d'un développement central. Préoccupé de donner à son ouvrage une plus étroite unité, il suit l'exemple fourni par Beethoven dans la IX^e^, mais selon un dispositif différent; il évoque dans le *Finale* les thèmes principaux de l'*Allegro* initial et de l'*Allegretto* qui le suit. La facilité avec laquelle l'élève de Reicha combine et échafaude ses motifs divers lui permet d'être, par le ministère des contrepoints les plus serrés, un musicien très éloquent, sans pédantisme.

Il se montre toutefois, dans cette belle symphonie, un rythmicien quelque peu monotone. Les périodes de deux et de quatre mesures associées par paires, en échos, plusieurs fois prolongés en point d'orgues, la fragmentation du dialogue par l'orchestre en phrases d'égales longueur font, par instants, regretter que le musicien ait interrompu ou morcelé son impétueux discours. C'est là une chicane, un peu mesquine peut-être, qu'on ne peut articuler si de la *Symphonie en ré mineur* on passe au *Quintette* où les lignes mélodiques, d'une parfaite continuité, ont si longue et si libre allure.

## QUINTETTE EN FA MINEUR 1889

Les premières mesures, aux cordes seules, énoncent (*Lento*) un motif
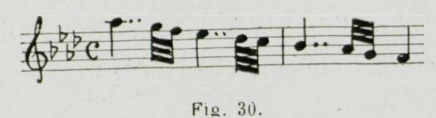


Fig. 30.

qui est manifestement apparenté au thème premier, et principal, de l'Allegro :
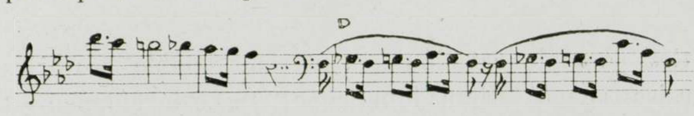


Fig. 31.

et l'on voit, dans sa seconde moitié, la manière mélodique de Franck, — répétition, élargissement, — s'affirmer une fois de plus.

Ici l'abondance est telle que, par une parenté glorieuse, Franck, comme Mozart, en laissant sa pensée s'épanouir, greffe sur ses thèmes des idées secondaires qui en découlent, avec abondance ; témoin cette phrase de l'Alto,

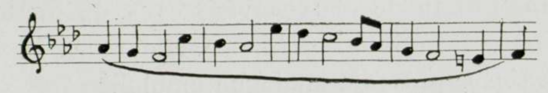


Fig. 32.

qui engendre un court épisode aboutissant au second thème :
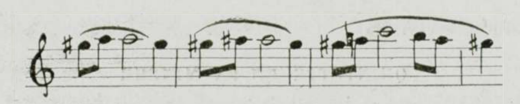


Fig. 33.

présenté ici incomplet et qui ne prendra toute sa forme qu'un peu plus loin dans le ton du relatif majeur, selon des canons anciens et révérés :

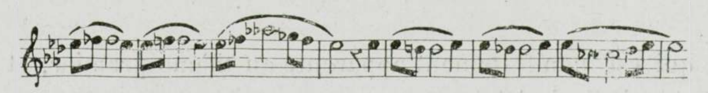


Fig. 34.

Cet exemple est doublement remarquable pour les raisons exposées plus loin (page 100). Le développement qui suit l'installation du second thème, et qui utilise les éléments tirés des deux thèmes essentiels [31] [33] comporte, par suite de l'allongement des valeurs, et sans que le *tempo* se ralentisse (cf. [30]),
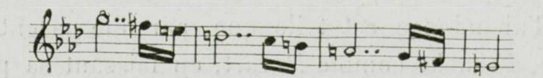


Fig. 35.

un synchronisme du *Lento* introducteur et du présent *Allegro*. Fusion de deux « vitesses » différentes qui trouvent moyen de faire alliance, et dont la *Symphonie en ré mineur* présente analogue emploi.

Il est inutile de marquer plus explicitement au lecteur les phases successives de cette pièce d'ordonnance si claire : la *réexposition* qui suit le développement central

Mon cher Massenet

Votre petit mot est d'un véritable ami — cette attention de votre [part] m'a touché et je vous en remercie mille fois.

César Franck

Cl. H. Laurens.

LETTRE DE CÉSAR FRANCK A MASSENET

(Bibliothèque du Conservatoire.)

fera revenir les deux thèmes [31] [33], et tous deux cette fois, dans le ton principal (*fa mineur*).

L'émouvant *Lento* qui constitue la seconde pièce du Quintette présente dans ses formes mélodiques, des caractéristiques de la manière de Franck et notamment des formes modales qui seront étudiées page 100. On signalera seulement ici l'insertion, sous la cantilène propre à ce morceau (page 100 [44]), d'un thème secondaire qui reparaîtra dans le *Finale* et qui est un de ces agents de liaison chers à Franck, par l'activité desquels il unit entre elles les diverses parties de ses ouvrages :

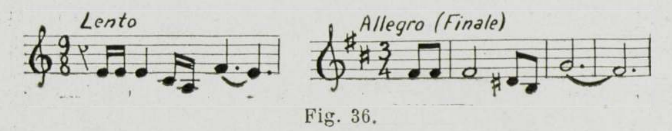



Fig. 36.

Ce lento est en *la mineur*, par artifice du changement de mode : l'auteur a supposé que le premier morceau du quintette était écrit en *fa majeur*, dont *la mineur* est « voisin ». D'ailleurs le *Finale* réalise cette hypothèse et le quintette s'achève en *fa majeur*. Les symétries du Lento, pour être moins rigoureusement balancées que celles de l'Allegro 1, n'en sont pas moins aisément perceptibles.

De l'*Allegro* terminal le thème principal s'édifie peu à peu, dans une série d'amorces successives qui aboutissent à la période mélodique ci-dessous :
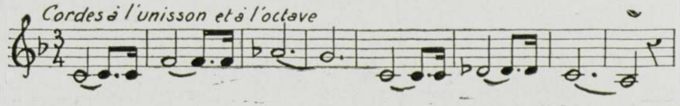



Fig. 37.

Et c'est le thème [36] qui sert dans cette pièce-ci de second motif principal. Par des changements de mode en cascades[1] il apparaît très logiquement en *si mineur*, exprimé par le piano sous les batteries liées des *cordes*. Sonorité admirable.

Le développement superpose non seulement les deux thèmes [37] et [36] mais leur enlace le motif caractéristique de la seconde pièce [44], coupé de silences, et qui, cette fois encore, par l'allongement de ses valeurs, assortit son lent *tempo* à l'allure rapide du *finale*. Ces emboîtements thématiques sont réalisés sans contrainte. Il est évident que, dans la pensée de l'auteur, les éléments multiples se sont organisés d'eux-mêmes, concertés et unis. Rien ne ressemble moins à un exercice de contrepoint que cette dramatique polyphonie où les voix instrumentales prennent tour à tour, ou simultanément, des accents si émus.

La *réexposition*, qui fera entendre le second thème [36] en *fa dièse mineur*[2], enlace, dans un développement terminal analogue à ceux que Beethoven aimait, le thème 2 de la pièce 1 [34] au thème directeur [37] du *Finale*, et c'est ce même motif chromatique [34] auquel sans doute l'auteur attachait une valeur spéciale, qui, transformé rythmiquement, amène les derniers accords.

Cet ouvrage, dont l'ardeur passionnée, inquiète,

1. *De fa majeur à ré mineur à ré majeur à si mineur.*

2. Ton relatif mineur de *la majeur*, dominante de *ré majeur* substitué à *ré mineur*.

révèle mieux que tout autre peut-être, les mouvements d'âme de César Franck, est aussi celui qui réalise le plus complètement les synthèses sonores que, sans effort, le maître concevait. Mais ce qui prime, en une telle œuvre, c'est beaucoup moins la construction, si parfaite qu'elle soit, que le souffle tragique qui la vivifie. Si le mot « inspiration » prend, par quelques ouvrages, un sens concret, le *Quintette en fa mineur* est un des témoignages qu'on en puisse invoquer. Certains esprits, il est vrai, estiment que cette musique va trop loin, avec trop d'insistance, dans l'expression de l'anxiété, et que la mansuétude attribuée au « père Franck » reçoit dans cette œuvre un démenti flagrant. L'ébranlement que causa aux auditeurs la première exécution du *Quintette*, le 17 janvier 1880, à la Société Nationale, s'impose encore aux auditeurs aujourd'hui. Par une rencontre singulière, — Franck était peu psychologue, — le nom de Saint-Saëns, à qui l'ouvrage est dédié, s'inscrit en exergue à la première page du chef-d'œuvre. Et Saint-Saëns, qui joua la partie de piano le jour de la « première », s'est montré par la suite peu sympathique à l'auteur. Il est de ceux qui ont condamné les ardeurs du *Quintette*. Sans doute ont-elles bientôt lassé ce grand artiste dont les tendances, autres, allaient à un art moins mouvant, moins haut en couleurs, moins humain, plus abstrait. C'est une réalité douloureuse, cette incompréhension par laquelle se séparent souvent les maîtres de l'art ! Berlioz, bien qu'il se piquât d'avoir le cœur en flammes, resta sourd aux émois de *Tristan et Iseult*. A l'estime artistique, à l'amitié confiante que Franck lui avait témoi-

gnées, Saint-Saëns n'a pas su répondre par des sentiments adéquats. L'aventure n'est pas nouvelle.

### LE III^e CHORAL EN LA MINEUR (GRAND ORGUE)

Si du Quintette (1880) on passe aux 3 Chorals (1890), œuvre suprême de César Franck, on retrouve, sur un autre plan, réalisée par d'autres moyens, la même inquiétude passionnée. Le troisième surtout est un drame, inexplicable par les mots, mais dont on est saisi dès les premières mesures : escalades d'accords brisés, tumultueux, par instants apaisés, solennels, et qui aboutissent, après le grand éclat des anches, à l'exposé du *Choral* proprement dit, en trois périodes de 5 et 6 mesures, en voix de Récit :

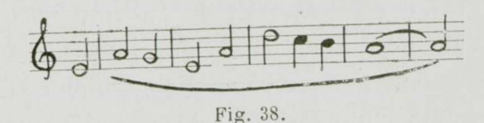


Fig. 38.

Il se fait une interruption remplie par des arpèges déjà entendus mais ici transposés. Le choral reparaît et s'achemine, en se transformant quelque peu, vers une nouvelle phase agitée, à laquelle un *adagio* très expressif apporte contraste. Son thème
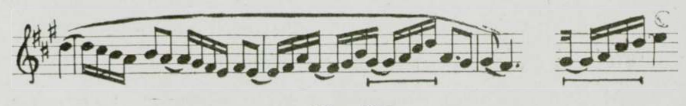


Fig. 39.

dont l'arabesque rappelle, par ses sinuosités, le dessin

de l'un des thèmes de la symphonie [25], s'agrégera, comme celui-ci l'a fait, au thème principal, dans une association tout aisée. Auparavant il s'isole en un développement mélodique et harmonique où le motif, souligné dans l'exemple [39] prend une insistance singulière : c'est ici le centre de la pièce, et le *majeur* y prédomine. Les modulations hardies, enchaînées avec la plus persuasive adresse, utilisent les richesses chromatiques dont Franck est muni et qu'il ne gaspille pas. Après l'union et le dialogue des deux thèmes, une série de puissants accords amène une réexposition où le Choral émigre en divers tons avant de conclure en *la*, — comme il convient.

Rien de plus simple, de plus large que cette construction, où les symétries créent si bel équilibre ; où les deux thèmes essentiels, s'ils ne s'affrontent que dans l'*Adagio*, qui tient lieu ici de développement central, sont visiblement la survivance des principes du dithématisme : édifier une pièce sur deux motifs antagonistes — et complémentaires. Franck s'en est satisfait et il fait la preuve que des pensers neufs ne se sentent pas étouffés dans des cadres prévus. Les vieux moyens, périmés dans les vains recommencements dont sont coutumiers des techniciens même habiles, mais sans âme, peuvent conserver, entre les mains d'un musicien de race, et d'ailleurs rajeunis par sa manière propre, leurs capacités d'expression.

C'est l'expression qui donne aux ouvrages de Franck une valeur très haute ; non à tous ses ouvrages, on l'a dit ; mais à quelques-uns ; assez nombreux et assez

amples pour que leur place et leur influence soient décisives, dans l'évolution musicale. Quant à définir cette valeur expressive, c'est une tâche qu'il faut s'interdire et qui sans doute échappe à la dialectique : aucun éclaircissement ne saurait être fourni à l'auditeur pour qui la musique n'est pas une langue en soi complète, et sensible, sans le secours des mots. Si j'ose dire que la Toccata et la fugue en *ré mineur* de J.-S. Bach sont, comme le Quintette et les Chorals de César Franck, en un sens élargi, musique dramatique, on peut acquiescer ou hausser les épaules, suivant que l'on a, oui ou non « entendu ».

Ce n'est point dans ses essais pour le théâtre que Franck a révélé cette puissance dramatique. C'est dans les ouvrages de moins éclatante étiquette, et notamment dans la musique de chambre, refuge suprême des plus hautes pensées des très grands musiciens, que le « *pater seraphicus* », créateur des sereines Béatitudes, apparaît dédoublé en un homme plein de trouble, A tel point que, dans le Quintette, son émoi, communicatif, devient presque obsession. Et l'on peut se demander si de telles pages ne montrent pas le tréfonds de l'auteur; si la légendaire douceur de Franck n'est pas vertu acquise à la lumière de la foi. Etait-il un sceptique que la grâce a touché, un violent que la mansuétude évangélique a conquis, mais que des sursauts dévoilent ? N'est-ce pas grâce à la langue parlée par le musicien, inarticulée mais éloquente, mystérieuse et révélatrice, que l'homme transparaît et livre les secrets de son cœur ? Le bel artiste que fut E. Delaborde et qui avait,

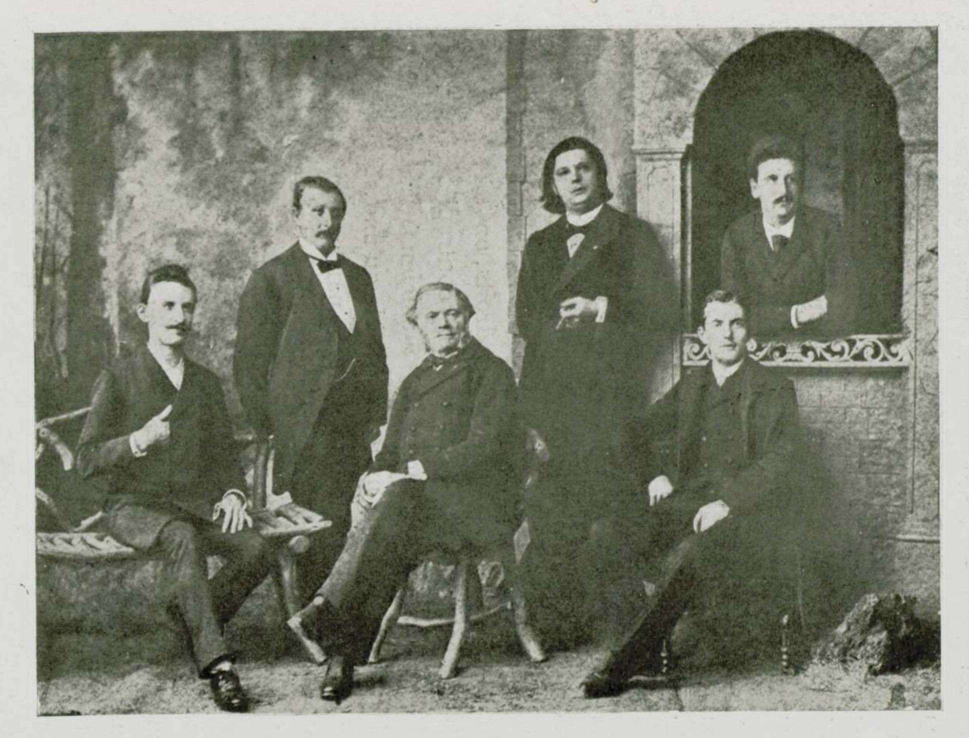
pour exprimer sa pensée, des tournures à lui, disait, après avoir entendu le Quintette : « le père Franck me ravage ! »

## IV

### LA LANGUE ET LE STYLE

Il faut, après cet imparfait examen, qui met surtout en évidence ce que César Franck a gardé de l'art antérieur, essayer de marquer les caractères harmoniques, mélodiques, rythmiques, de ses œuvres musicales. Même pour ceux d'entre nous qui ont assisté à l'étouffement, puis à l'essor de ces ouvrages, et qui sont témoins aujourd'hui d'une évolution de l'art, si rapide et si singulière, les motifs qu'ils ont vu invoquer pour démontrer que Frank était un révolutionnaire impuissant, paraissent peu croyables : à la lumière des faits récents, l'œuvre de Franck, dans son ensemble, à partir de *Rédemption* (1872) est tout classique, par la langue, par les formes, par la généralisation des idées, par la carrure rythmique; à l'occasion, par le dispositif orchestral. Pourquoi telles résistances et de si durs mépris ? Par les musiciens qui entrent aujourd'hui dans la lice, avec fracas, le « père Franck » est relégué, à peu près au même titre que Charles Gounod et Richard Wagner, — étrange confrontation, — au rang des « périmés ». Comment souleva-t-il, il y a moins des quarante ans, des rumeurs ?

Edmond Pottier, dans l'histoire qu'il expose de



JACOB YSAYE PAUL BRAUD
VAN HOUT CÉSAR FRANCK CRICKBOOM

Photographie prise à l'occasion du dernier concert auquel César Franck eût pris part (Tournai, 27 avril 1890).

(Document communiqué par M. Paul Braud.)

l'évolution du dessin et des formes de l'art grec, montre par quels lents acquêts, éparpillés dans l'effort des générations d'artistes successives, s'est constituée la représentation formelle du corps humain. Pendant des siècles les peintres et les sculpteurs ont inscrit un œil vu de face dans un visage de profil et donné pour base des jambes en profil à un torse installé de face. Cela même fut comme un rite. Le jour où un audacieux osa rectifier l'une de ces étranges perspectives, il est sûr qu'il déconcerta ses contemporains. On pourrait, sur la pose des mains et l'attache des bras aux épaules, constater les mêmes tâtonnements. La tradition, c'était le « bonhomme » ; la nouveauté consistait à rectifier de-ci, de-là, sa représentation anatomique. Les correcteurs, malgré l'évidence de leurs droits, ont dû soulever des objections et s'attirer des contradicteurs. Et si l'on songe que, pour les musiciens, la tradition est quelque chose de moins vérifiable qu'une silhouette, de quelles résistances ne sont-ils par menacés, ceux qui, à certaines époques, portent une atteinte, même légère, à des canons révérés? Il est vrai que nous ne vivons pas à l'une de ces époques scrupuleuses : de nos jours, par une sorte de complicité entre peintres, sculpteurs, architectes, musiciens ou poètes, la naïveté fausse, la gaucherie voulue, le mépris ou la torture de la technique, la guerre à ce qui était l'ordre traditionnel semblent les conditions requises pour obtenir les faveurs du public...

Au temps de César Franck, qui n'est pas si lointain, il régnait un état d'esprit opposé, aussi dangereux, il

faut l'avouer, pour les libres artistes, qui ne se laissent pas enrôler. Gounod et Saint-Saëns, par leurs œuvres, A. Thomas par sa « direction », enfermaient la tonalité moderne en champ clos. Défense de franchir les limites permises : on accusa Franck de transgresser des lois intangibles.

Le reproche essentiel formulé contre lui fut de porter atteinte au régime des « tons voisins », à la physionomie des constructions sonores. Il semblerait que ni Chopin, ni Liszt, ni Wagner n'eussent enrichi déjà d'extensions magnifiques le régime musical moderne. Saint-Saëns lui-même qui, dans *Harmonie et Mélodie*, osait sonner le glas de la tonalité classique, se rangeait dans le camp des protestataires. « M. Franck est trop chromatique », disait Ambroise Thomas en caressant ses longs cheveux. Qu'entendait-il par là ? Sans doute ne le savait-il guère. Si l'on essaie de comprendre, pour lui, les motifs de son jugement, on saisira par là même une des caractéristiques de l'artiste dédaigné par ses pairs.

Il est évident pour nous, — il ne l'était pas alors, — que le droit des musiciens en quête de « nouveaux moyens d'expression » est de fuir les redites. C'est leur devoir ; mais il est malaisé. Briser avec la tradition est aussi sot que périlleux ; les succès éphémères que des ouvrages soi-disant libérés de la servitude peuvent momentanément obtenir[1] n'infirment pas la nécessité de principes continus. Les novateurs sont ceux qui, de

1. Qu'on se rappelle la vogue d'un certain style ornemental dont quelques bouches du Métropolitain montrent encore les grimaces...

ces principes, font applications neuves ; qui les étendent, qui les interprètent, qui en tirent des conséquences inattendues, encore que logiques. Vers 1880 il n'y avait guère à Paris de musiciens qui pussent concevoir une œuvre campée autrement que selon les canons de Ch. Ph. Em. Bach, dans sa forme comme dans ses couleurs tonales, toutes empruntées aux *tons voisins*. Le premier quatuor de Fauré (1879) et sa *Sonate pour piano et violon* (1876), ses premières *Mélodies*, où les inventions harmoniques, dans l'ordre de la modulation, sont si remarquables, avaient passé presque inaperçus : la souplesse des modulations qui, malgré leur fréquence, n'ébranlent jamais l'édifice traditionnel, enlevait aux ouvrages de Fauré un aspect agressif : on les jugeait agréables ; d'aucuns disaient efféminés. On s'est avisé depuis qu'ils sont une des plus riches floraisons de notre art. Quant aux œuvres de Saint-Saëns, musique de chambre, poèmes symphoniques, concertos de piano — le quatrième est de 1875, — elles semblaient faire la preuve qu'on pouvait avec bonheur, et avec honneur, s'en tenir aux formes usitées, s'y affirmer en maître. César Franck ébranla cette sécurité, non qu'il fût révolutionnaire à tous crins : il suffisait qu'il échappât aux usages, tout en leur gardant large révérence, pour s'attirer les foudres officielles. On ne regardait pas à la qualité de ses idées, à leur valeur plastique, à leur force expressive : c'était assez qu'elles s'enveloppassent dans des brumes harmoniques, déclarées opaques, impénétrables. Quelques « jeunes » d'alors y voyaient clair, et applaudissaient, et imitaient.

Mais ils n'avaient pas gros crédit : les franckistes étaient chapelle close. Les dédaigneux étaient légion, les adversaires résolus. Un élève de Léo Delibes, inféodé à ce musicien aimable, à qui César Franck inspirait une secrète terreur, avait consulté son maître sur l'opportunité de l'étude de l'orgue. Delibes écrivit aux parents de l'intéressé la lettre suivante (1887) : « Votre fils désire fréquenter la classe d'orgue. Je n'y verrais aucun inconvénient si le professeur était plus réservé dans les conseils qu'il donne à ses élèves inscrits dans d'autres classes. M. Franck, pour qui je professe une haute estime, a de dangereuses tendances ; il veut amener tout le monde à partager ses goûts. Il entre en contradiction avec ceux de ses collègues qui sont chargés de conduire leurs élèves à Rome. *Il faut que votre fils choisisse entre des enseignements si opposés.* » L'élève n'osa solliciter son inscription à la classe de Franck !

« Qu'est-ce qu'une symphonie en *ré mineur*, disait Ambroise Thomas, dont le premier thème, à la 9e mesure, s'en va en *ré bémol*, à la 10e en *ut bémol*, à la 21e en *fa dièse mineur*, à la 25e en *si bémol mineur*, à la 26e en *ut mineur*, à la 39e en *mi bémol*, à la 49e en *fa mineur ?* » Il eût été facile de contester à l'auteur de *Mignon* le droit qu'il s'arrogeait de déclarer « modulations » des transitions passagères ; facile aussi de défendre les modulations installées aux mesures 21 et 49 par l'artifice du *changement de mode*[1]. Mais M. le

1. *Fa dièse mineur* est un voisin de *ré majeur; fa mineur* est le changement de mode appliqué au relatif de *ré mineur*.

Directeur, dans son émoi dogmatique, ne comprit rien au plaidoyer qu'avec bravoure prononça Marmontel fils, un des hôtes du général Kampf, chez qui, peu de jours après l'exécution de la *Symphonie en ré mineur*, A. Thomas, au dessert, formulait belliqueusement ses griefs.

Il est certain que la netteté des accords employés par l'auteur, la vigueur de ses touches harmoniques les plus accidentelles, pouvaient donner le change à des sourds obstinés, qui n'avaient entendu Carmen et le roi d'Ys que pour s'en détourner. En revanche Massenet et Guiraud ont plus d'une fois rompu des lances pour Franck au Conservatoire ; et Théodore Dubois, alors professeur d'harmonie, et dont l'enseignement, sévère, était très libéral, voyait dans les œuvres de Franck des « modèles de riches et neuves harmonies ». Elles apportaient en effet à la tonalité moderne une vaste extension domaniale, tout en respectant ses assises.

Les moyens par lesquels Franck tempère les lointaines excursions tonales qui l'ont fait passer pour un fauteur de chromatique, le distinguent net de Claude Debussy qui, dans ses successions harmoniques, se donne l'air de procéder par bonds. Autant Franck veille à ses résolutions d'accords, autant Debussy paraît relâcher ou briser les contacts directs des accords entre eux. Au fond c'est la même logique ; mais, dans les apparences, les manières modulantes, propres à chacun d'eux, ressortissent à des techniques divergentes. Il est sûr que la liberté prise par Franck, dans l'usage des mots sonores traditionnels, et l'opu-

lence de son vocabulaire chromatique ont confirmé le futur auteur de Pelléas dans la construction idéale de sa gamme à 24 demi-tons.

Les deux musiciens se sont heurtés l'un à l'autre, ne s'étant rencontrés que sur le terrain de la scolastique. Et bien que le tempétueux Claude-Achille se fût astreint auparavant à de rudes disciplines, celle de la classe d'orgue lui avait paru intolérable. Il ne tarda pas à s'y soustraire. Toutefois la musique de Franck le préoccupait. Dans des entretiens qu'il eut avec Ernest Guiraud et que j'ai relatés ailleurs, il se montrait saisi par la beauté de la *Symphonie* et du *Quintette*, bien qu'il trouvât la première « trop construite » et le second « trop tendu[1] » : ce qui, dans la bouche de Debussy, ne saurait surprendre. Saint-Saëns, après le *Quintette*, avait annoncé le déchaînement du chromatisme, et bien qu'il eût exécuté avec tout son talent l'œuvre qui lui est dédiée, il la jugeait dangereuse, inquiétante...

L' « harmonie » chez César Franck, est appliquée à la tonalité moderne élargie. Elle procède pas à pas, en enchaînements hardis mais réguliers. Elle ne crée pas des vocables nouveaux : mais elle use des anciens avec magnificence ; elle en fait des moyens lyriques.

La mélodie chez Franck... Comment serrer la question d'un peu près? Faudrait-il distinguer, par un

1. « C'est du paroxysme tout le temps », disait-il. A rapprocher du mot cité de E. Delaborde. A mainte reprise, et jusque dans ses articles de critique musicale, Debussy a rendu hommage à César Franck qu'il plaçait dans son estime fort au-dessus de ses contemporains.

choix que d'aucuns jugeraient arbitraire, les bonnes mélodies de Franck des mauvaises. Celles-ci ne manquent pas. La musique religieuse du maître de chapelle en est pleine, de son propre aveu : il ne pouvait plus guère l'entendre. Non moins sévèrement jugeait-il d'autres productions vocales échelonnées entre 1845 et 1875, à quelques exceptions près. Franck avait pour Schubert une véritable adoration. Comme Schubert, dont il a, par instants, été un continuateur, il a reçu en partage le don mélodique, et aussi une capacité d'erreur dont les artistes de génie sont quelquefois pourvus. Mais il suffit d'en appeler de Schubert à Schubert et de Franck à Franck. Tous deux ont créé des « phrases » lyriques d'un contour qui leur est propre et d'une inaltérable beauté. Celles de Franck se trouvent surtout dans ses œuvres instrumentales. Mais les *Béatitudes*, émanation du sentiment le plus profond et le plus pur, en contiennent de parfaites[1].

Si l'on essaie de fixer leurs caractères extérieurs, on observera en premier lieu cette manière qui consiste à répéter, souvent par paire de mesures, une formule qui, en se réitérant, élargit ses intervalles : exemples [21, 23, 27, 33, 34]. L'effet produit est une insistance caractéristique.

Un autre moyen mélodique et qui réagit sur l'harmonie sous-jacente, est l'emploi fréquent, dans toutes les

1. Vincent d'Indy a été le premier à faire des réserves au sujet du rôle de Satan, dont les accents rappellent le style de Meyerbeer. Il serait moins fâcheux, et il est fort aisé de retrouver dans *Rédemption* l'influence de Ch. Gounod.




Cl. Bulloz.

MÉDAILLON DE CÉSAR FRANCK, PAR RODIN
(Cimetière Montparnasse, Paris.)

grandes œuvres de Franck, du tétracorde descendant : *la sol fa mi; mi* étant la tonique en mode mineur. Cela revient à dire que l'élève de Reicha, se souvenant de la polymodie préconisée par son maître et goûtant l'âpreté du mineur incarné dans le mode de *mi*[1], que l'on réalise au clavier du piano et de l'orgue en descendant une gamme de *mi* sur les seules touches blanches. Cette formule modale, encore employée de nos jours dans le chant populaire, aussi bien que dans le chant liturgique, et qui peut être considérée comme le *mineur absolu*[2] avait pour Franck un attrait singulier. La caractéristique, en un tel tétracorde,
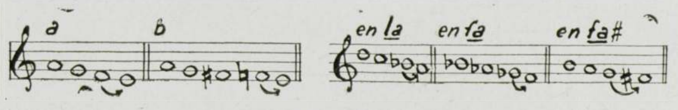



Fig. 40.

est la sensible descendante située à un demi-ton diatonique de la fondamentale. On trouve ce tétracorde entièrement exprimé (parfois réduit à son élément caractéristique, qui est le demi-ton au grave), et en des tons divers, dans : la *Sonate* pour piano et violon, page 13, mesures 1 et 2, 6 et 7, 10 et 11, 12 et 13, 14 et 15; page 14, mesures 7 et 8; page 20, mesures 13, 16, etc; — les *Variations symphoniques* (Litolff), page 19, mesures 11 et 12; — le *Quintette*, page 36, mesures 14 et 15, au violoncelle[3]; page 37, mesures 2 et 6; page 72, mesures

1. L' « harmonie » *doristi* des Grecs, le IIIe mode ecclésiastique, le mineur *inverse* de Riemann : c'est l'échelle de *mi mineur*, sans *fa* dièse.

2. Je me permets de renvoyer le lecteur à mon *Histoire de la Langue Musicale*.

3. Cf. plus loin exemple [44], 2e mesure.

7 et 8; page 73 *passim;* — le *III*^e^ *Choral* (*la mineur*) page 31, mesures 9 et 10, 14 et 15, 23 et 24. Et il faut ajouter à ces exemples choisis, ceux que schématise la formule (b) de l'exemple ci-dessus, où la descente sur la tonique se fait par demi-tons chromatiques et que fournissent notamment *Prélude, Choral et fugue*, page 4, mesures 5 et 6 de l'édition Litolff, le *Quintette*, page dernière, *passim*, où la sensible descendante apparaît dans le mode majeur lui-même.

L'étonnement charmé qui accueillit les mesures par lesquelles s'ouvre, à l'entrée du violon, la *Sonate*, sont dues à une sorte de cadence plagale en mode de *Ré*, transcrite ici dans le ton type
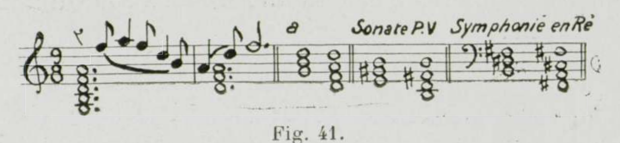



Fig. 41.

et simplifiée, en *a*. Touche furtive, empruntée à un ancien mode et qui aboutit à une échelle moderne, mais touche assez vive pour colorer d'une teinte rare ce frontispice. On la retrouvera employée au Finale de la *Symphonie* (mesures 19 et 20, 21 et 22, etc.) Dans *Rebecca* le chœur des Chameliers avait utilisé le mode de *Fa*, dont la liturgie ecclésiastique fournissait au maître de chapelle, devenu organiste de Sainte-Clotilde, tant d'exemples :
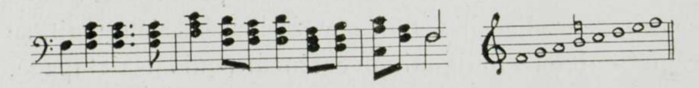


Fig. 42.

Rien de tous ces emprunts n'est recherche pédante. Franck ignorait sans doute que le mode de *Mi*, dont il affectionnait les sensibles descendantes, jouât dans l'Antiquité un rôle prépondérant ; mais ce mineur austère, expressif, que son maître Reicha lui avait signalé, il en usa, à l'autre bout de sa vie d'artiste avec prédilection.
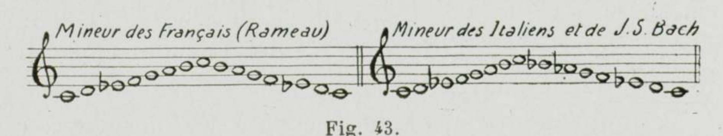



Fig. 43.

Il aima aussi la juxtaposition du majeur et du mineur et il en tira des accents remarquables. On citera seulement les premières mesures du *Lento* dans le Quintette :
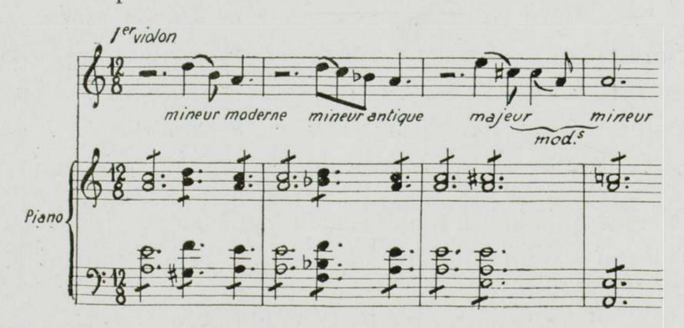



Fig. 44.

Tout cela, dans l'exaspération actuelle d'un chromatisme où tout s'enchevêtre en amalgames discordants, peut paraître rudimentaire. Mais, lorsque Franck usa de ces moyens, l'oreille, non encore blasée, s'étonnait, se réjouissait ou s'indignait de cet inédit, qui faisait tapage. Saint-Saëns s'irritait contre ce mineur dont il percevait,

sans l'accepter, les nouvelles directions. Nouvelles : il faut s'entendre ! Car Franck, à son insu, ressuscitait de très vieilles choses.

A la fin de sa vie seulement, après avoir butiné dans les chemins mal fleuris du « pianisme », et par un magnifique effort de volonté, il revint à la discipline qui l'avait formé. Et c'est alors seulement, apparent paradoxe, que, sachant « servir », mais en artiste libre, il se montra un musicien original.

César Franck fut un grand pianiste. Son jeu était profond, à la fois clair et pathétique, exempt de mièvrerie et d'emphase. L'immense ouverture de sa main lui permettait d'aborder les plus larges accords. Elle l'incitait aussi à les écrire. Abstraction faite de toutes les Fantaisies et autres productions pour le piano, commises de 1842 à 1846, et à ne considérer que les œuvres supérieures où cet instrument intervient, à partir du Quintette, et d'où sont expulsés les traits à la Thalberg, on est en face d'assez redoutables écarts, et il est nécessaire de pratiquer maints exercices d'extension avant d'aborder ces ouvrages. Le malheur est, — simple façon de parler, — qu'en « pensant pour l'orgue » et en créant quelques-unes des belles pièces d'un répertoire dont Jean Sébastien a rendu si redoutable l'accroissement, Franck y ait apporté les habitudes et quelques-unes des formules propres au piano. Il était plus pianiste qu'organiste ; mais encore plus musicien que technicien. On se heurte dans la *Prière* (retour du thème), dans le Choral en *mi majeur*, etc., à des impossibilités d'exécu-

tion. Il faut suppléer par la pédale à la carence inévitable des mains. Franck ne se faisait pas faute d'arpéger, sur un instrument qui s'y prête mal, les accords trop larges qu'il lui infligeait. On a pu reprocher à la *Pièce héroïque* de voler au piano des batteries qui sont chez lui mieux à leur place. Tout cela est d'ailleurs d'importance seconde. Il faut marquer seulement que Franck, peu préoccupé du *legato* absolu que créèrent Lemmens et ses disciples, écrit de la musique d'orgue orchestrale, parfois pittoresque dans ses moyens, sollicité qu'il fut par le dispositif d'un admirable mais assez particulier instrument. Cavaillé-Coll en effet construisit pour Sainte-Clotilde un orgue de détail où certains jeux — la clarinette entre autres — veulent être mis en valeur. L'instrument n'est pas surcomplet, mais ses timbres sont exquis et les combinaisons auxquelles ils se prêtent ont leur reflet dans les œuvres de Franck. Celles-ci, transplantées à d'autres tribunes, exigent des exécutants grande habileté dans les équivalences de registration.

Il y a une étroite parenté entre Franck organiste et Franck symphoniste : il transporte à l'orchestre les habitudes que lui ont créées ses claviers; sa façon de disposer les groupes instrumentaux rappelle les moyens dont un organiste fait usage. On le lui a reproché : on a dit ses partitions lourdes, « par paquets », et par instants trop rudimentaires. En vérité on croirait qu'il y joue tantôt des *fonds*, tantôt des *anches;* que, par instants, il isole un jeu de *récit*, accompagné au *positif*... C'est là une conception de l'orchestre qui, pour étroite qu'elle soit, a d'illustres précédents : c'est la manière de

J.-S. Bach, et aussi, fait singulier, celle de Schumann... Qu'importe après tout, si la qualité des idées rectifie leur présentation sonore? D'autant que des réussites instrumentales se rencontrent à travers les ouvrages de ces maîtres, à côté de pages monochromes, et compensent le défaut ou parfois l'excès de couleur qui se remarquent en quelques autres. Il faut savoir gré à César Franck, admirateur de Wagner, de n'avoir pas habillé sa pensée musicale à la mode wagnérienne.

La rythmique de Franck est assez courte. Ce n'est point par l'organisation des durées et des périodes, par la création de dispositifs ingénieux, dans l'ordre des « temps », que ses ouvrages vivront. Cette insignifiance relative, qu'il est impossible de ne pas constater, — tout va par deux, par quatre mesures, par répétitions de même longueur, — semble en désaccord avec les préceptes de Reicha. Le premier maître de Franck, dans le domaine du rythme, avait des préoccupations qu'il n'a pas transmises à son élève, si docile par ailleurs et qui a dépassé son professeur partout, excepté en ceci. Il faut que la musique de Franck ait en soi une puissance d'émotion exceptionnelle pour résister, comme elle fait, à la monotonie rythmique et aussi aux coupures, — points d'orgue trop fréquents, — qui brisent la trame des périodes. Une seule fois, dans le *Quatuor*, les interruptions *mesurées* du *Scherzo* sont une recherche et une trouvaille. On y sent, comme dit Jaques-Dalcroze, le rythme traverser le silence, et dans le silence, vivre. Mais les nombreuses suspensions qui, dans la même

pièce, interrompent le discours, produisent, comme dans la Symphonie, des brisures inexplicables. « Donnez de l'air à votre musique, » disait Franck à ses élèves. Peut-être a-t-il cru, par ces arrêts, accomplir son précepte.

Faut-il répéter, pour conclure, que si la musique de Franck ne tire pas du rythme un de ses caractères propres, si elle use assez pauvrement de cet auxiliaire, ailleurs souverain, c'est qu'elle a des vertus expressives d'une telle efficace que l'on ne songe pas à réclamer pour elle des arrangements autres. Il est de nos jours des musiciens qui triomphent dans les rythmes, seulement dans les rythmes, et qui construisent sur des dessins rythmiques, vides de sens musical, les plus étincelantes orchestrations. L'avenir dira si le rythme à lui seul peut insuffler à une œuvre une survie durable. Le mot des Anciens « en musique le rythme est le mâle », reste un adage inébranlable, et une règle féconde. Encore faut-il que cet élément mâle réalise son union avec la musique elle-même...

Il y a assez d'art supérieur dans les œuvres de Franck pour que, au milieu des joies qu'elles nous donnent, nous ne soyons pas tentés d'épiloguer sur les paires de mesures symétriques, sur la carrure, sur les silences gauches qu'on y peut relever. La « musique » y emporte tout.

*
* *

L'orgue de César Franck nous conduit ailleurs encore, et il faut pénétrer un instant dans cette petite

salle du vieux et regretté Conservatoire, où, en pendant de la loge de Joséphine, un vieil orgue poussif, à deux claviers et à tuyaux tordus, servait, depuis soixante ans, à former les élèves aux belles-lettres musicales. Benoist s'en montrait satisfait. Son successeur, en s'y installant à son tour, retrouva un ami de jeunesse ; et, sans rancune contre l'instrument auquel il avait fait violence, au concours de 1841, pour n'en tirer qu'un second prix, il l'accepta tel quel, et tel quel le transmit à Widor. Somptueux héritage.

Dans cette classe qui était aussi celle où Bourgault-Ducoudray, à défaut d'élèves de la maison, attirait un public assoiffé de concerts gratis, et prodiguait son substantiel savoir à des gens du monde désœuvrés, avaient défilé, de 1835 à 1841, pendant le séjour de César-Auguste Franck au Conservatoire : Lefébure, de Garandé, Bazin, Batiste, Mozin, Laurent, Henri Duvernoy, Renaud de Vilbac, Hocmelle, et Bazille pour ne citer que les « premier prix ». On peut rester rêveur en face de cette liste qui oppose ses lauriers d'or au modeste feuillage d'argent cueilli par Franck en 1841...

Si d'un bond nous franchissons une longue étape pour jeter un regard sur la liste des « présences » dressée par le redouté Ternusse, surveillant général du Conservatoire, dans la classe d'orgue, entre 1873 et 1890, durant le professorat de Franck, nous y relèverons les noms qui suivent : Humblot, d'Indy, Samuel Rousseau, M^lle^ Renaud, Dallier[1], M^lle^ Papot, Auguste

1. Actuellement organiste à la Madeleine.

Chapuis, Gabriel Pierné, Grandjany, Louis Ganne, Kaiser, Pinot, Adolphe Marty[1], Galeotti (le Benjamin de la classe et pour qui, en raison de la précocité de son talent d'improvisateur, Franck avait une prédilection : Galeotti remporta à quinze ans le premier prix d'orgue, à son premier concours) ; Bondon, Jemain, Letocart[2], Mahaut, Mlle Prestat, Mlle Boulay, Tournemire[3]. Je ne cite que les lauréats. Presque tous, quelques-uns avec le plus grand éclat, firent ou font honneur au maître qui les a initiés à l'art difficile, restauré par lui au Conservatoire. Car le digne Benoist, relique du passé, avait, dans l'exercice de ses fonctions, disait Massenet, « tué sous lui, trois rois, un empereur, et deux républiques ». Il n'avait guère changé de méthode depuis les temps de Louis XVIII.

Il faut se représenter une des leçons de Franck dans ce petit théâtre, obscur à moitié, où la belle voix du maître résonnait comme une cloche grave, tantôt détaillant l'exercice en train, tantôt exprimant, en idées générales, les prédilections du musicien. Sévère à surveiller l'agencement d'une fugue, il voulait que cette rhétorique fût le moins creuse possible. « Cherchons d'abord un beau contre-sujet, » disait-il... Et comme l'élève, invité à réaliser cette trouvaille, ne se montrait pas toujours un inventeur heureux, Franck, glissant le long du banc de chêne, se substituait à lui et découvrait incontinent un contre-sujet de grand style.

1. Actuellement organiste à Saint-François-Xavier.
2. Actuellement organiste à Saint-Pierre de Neuilly.
3. Actuellement organiste à Sainte-Clotilde.

« En voici un second! Et un troisième!... Et un autre encore!... » Les élèves étaient confondus... Même tactique pour les « divertissements ». Ceux que les apprentis fuguistes commettaient n'étaient pas toujours de son goût : alors ses mains couraient sur le clavier, substituant au précepte l'exemple. Moyen pédagogique peut-être insuffisant avec maint élève, qui n'étant qu'appliqué, désire et attend des recettes précises· Modèle éloquent, persuasif, à l'adresse du disciple digne de le comprendre et capable de s'en inspirer.

C'était surtout dans l'exercice de l'improvisation libre que Franck appliquait cette méthode. Elle en vaut une autre. Il créait devant ses élèves un « verset » ou une pièce plus développée, afin de les entraîner à triompher, le jour du concours, en cette double épreuve. Des préceptes pratiques étaient fournis par lui à ses élèves ; il se montrait fort sévère sur le choix et sur l'ordre des modulations. Il avait là-dessus des idées magistrales. Mais en fin de compte, « écoutez-moi », s'écriait-il ; ou bien, peu satisfait des ressources que le petit vieil orgue de la classe lui offrait, il disait aux élèves : « Venez dimanche à Sainte-Clotilde. Je vous *montrerai.* »

Là en effet il leur apprenait comment l'organiste est un orchestreur; comment les différents groupes instrumentaux dont il dispose, tour à tour traduisent ou suscitent des pensers divers. Ce n'est pas que la technique de Franck, au grand orgue, fût supérieure. Il jouait un peu trop du piano sur les claviers de son « Cavaillé-Coll », et ne craignait pas d'arpéger des

accords que ses grandes mains lui faisaient prendre trop larges. De là, dans son jeu, des bavures et des imprécisions. Mais, abstraction faite de la valeur musicale de ses créations sonores, nées au cours de l'office, celles-ci, plus ou moins bien venues, selon les dispositions du moment, étaient toujours colorées d'une registration très riche. Il arrivait même, par d'ingénieux artifices, à multiplier les ressources que le maître organier avait mis à sa disposition. C'est ainsi qu'il improvisait volontiers sur le *Positif* accouplé au *Récit*, pour profiter des 16 pieds du Positif et enrober par instants les voix du Récit dans un plus vaste chœur; réalisant en cela, et par avance, le grand Récit avec 16 pieds, dont Cavaillé-Coll devait doter les orgues de Saint-Sulpice. Son instrument, équilibré autrement que ceux de Saint-Sulpice et de Notre-Dame, appelait une orchestration propre à ses ressources. Il en résulte que Franck, dans ses œuvres d'orgue, orchestre pour « Sainte-Clotilde », et que la traduction de ces ouvrages sur d'autres claviers, ne peut pas se faire aisément. C'est à l'exécutant de trouver des équivalences.

Les classes étaient aussi pour le maître l'occasion de manifester ses amours et ses haines... musicales. Dans son admiration, Bach, Beethoven et Schubert tenaient la première place. Il ne connaissait pas toutes leurs œuvres : sa culture musicale, aussi bien que littéraire, était courte : il se référait à un petit nombre d'ouvrages essentiels, mais sa curiosité ne l'avait pas entraîné bien loin. Il ignorait la musique vocale de la Renaissance : le peu qu'il connut de Palestrina ne le

captivait point; et lorsque son élève Henri Expert, qui devait devenir, grâce aux leçons techniques de Franck, un si admirable explorateur de l'art choral bourguignon, franco-belge, lui exposait ses projets et lui soumettait quelques chansons polyphones du XVI[e] siècle, Franck n'y prenait point intérêt. Il parlait avec enthousiasme de Wagner et de Liszt ; il souhaitait ardemment d'aller à Bayreuth. Mais personne n'eut l'idée de lui offrir ce voyage. Son service d'organiste, qui lui interdisait les concerts dominicaux, ne lui permit pas même d'entendre les premières exécutions fragmentaires de Tristan, des Maîtres Chanteurs, de la Tétralogie, chez Colonne et chez Lamoureux. Du moins étudia-t-il avec allégresse les partitions de ces grands ouvrages, celles des Poèmes Symphoniques de Liszt, et de l'admirable trilogie sur Faust. Il engageait ses élèves à explorer ces neuves richesses. Il goûtait peu les ouvrages de Berlioz — sauf le duo de *Béatrice et Benedict*, pour lequel il avait de la tendresse, — car il ne pouvait s'empêcher de relever dans la Damnation et ailleurs, de « mauvais contrepoints et des basses..... à côté ». Il trouvait Hændel pompeux et lui reprochait de la grandiloquence. Il n'aimait plus Gounod, dont il avait assez longtemps subi l'emprise. Il donnait des éloges aux premières œuvres de Massenet et témoignait à Saint-Saëns la plus haute estime : il jugeait *Samson* un chef-d'œuvre et le citait souvent. Alkan était, parmi les contemporains, un de ceux que Franck appréciait le plus; mais l'indulgence du maître pour Augusta Holmès son élève († 1903) a de quoi nous surprendre. En revanche son

estime pour Alexis de Castillon († 1873), Guillaume Lekeu († 1894), Ernest Chausson († 1899) et Charles Bordes († 1909), quatre de ses disciples préférés, n'a fait que prévenir l'opinion des musiciens, et du public[1].

Arthur Coquard et Camille Benoit ont disparu. Je m'abstiendrai de rappeler les propos de César Franck sur ceux de ses élèves qui sont encore vivants. A tous ceux qui se fièrent à lui, il livrait les trésors de sa doctrine en des leçons particulières qui ne furent jamais parcimonieusement minutées et qui souvent ne figuraient pas à son livre de comptes... Mais je pense qu'en mentionnant l'affection témoignée par César Franck à Henri Duparc, dont la santé a entravé la carrière, je ne contristerai aucun des artistes qui l'ont coudoyé au 95 du boulevard Saint-Michel, et qui sont demeurés ses amis : Vincent d'Indy, Guy Ropartz, Paul de Wailly, Pierre de Bréville, Louis de Serres.

## V

### CONCLUSION

César Franck, Berlioz, Liszt et Gounod, ont reçu l'enseignement d'Anton Reicha : chacun d'eux a réagi ou divergé selon sa propre nature. Ni Berlioz ni Liszt ne

1. J'ai entendu plusieurs fois César Franck entre 1880 et 1890, jouer du piano chez un de ses intimes, M. Edouard Léfébure, dont la femme était son élève. A quelques mois de distance, deux fois il a interprété *l'Adagio* de la *Sonate en ré* (op. 10, N° 3) de Beethoven; il avait pour cette pièce une admiration qu'il motivait. Et, dans ces réceptions amicales du boulevard Saint-Germain, il exécuta de Chopin *Préludes* et *Études*, notamment les Préludes 4, 9, 10, 13, 15, 17, 21, 25. (On retrouve

semblent avoir conservé de leur « professeur de fugue et de composition » un souvenir profond, et, partant, efficace. Berlioz ne se réclama que de Lesueur, tout en déplorant ses insuffisances. Liszt rendit hommage à la mémoire de Salieri, qui lui enseigna l'harmonie et à celle de Paer, son maître de contrepoint, plus qu'à celle de Reicha. Gounod évoquait le souvenir d'Halévy, de Paer, de Lesueur : c'étaient là les seuls maîtres dont il se dît l'élève. César Franck n'a cessé de faire remonter à son premier professeur l'origine de sa science technique. Fût-il resté muet là-dessus, il suffirait de confronter les ouvrages didactiques de Reicha avec les œuvres musicales de son élève pour être sûr que ceci, par le « métier », procède de cela. On a donné plus haut les motifs qui corroborent cette certitude : l'inféodation volontaire de Leborne et de Benoist à la doctrine d'Anton Reicha et l'usage qu'ils faisaient dans leurs classes de ses ouvrages théoriques, en concurrence avec le Traité de Contrepoint du Directeur Cherubini, et avec préférence avouée pour la science de leur collègue.

César Franck, on le répète pour conclure, est un « constructeur ». Qu'est-ce-à dire ? Qu'il faille être tel pour se rattacher à la lignée des grands artistes ? Oui, si l'on accorde que toute œuvre de l'esprit doive être édifiée, sous peine d'inconsistance, sur un plan discer-

un écho de cette dernière pièce, aux premières mesures du piano, dans le quintette.) Il traduisait avec une ampleur magnifique, due non seulement à l'ouverture de sa main, mais à la passion qu'il y mettait, les Études 9 et 11, où les écarts, formidables, étaient pour lui un jeu. Et il ne manquait jamais de dire qu'il aimait les ouvrages de Chopin « moins en pianiste qu'en musicien ».

nable[1]. Non, si l'on réduit dogmatiquement ce plan, par une systématisation arbitraire, à celui qui a prévalu dans l'école allemande, de Joseph Haydn à Robert Schumann. On peut en effet concevoir d'autres formes que celles-là : même le nombre en est illimité. Une sonate de Bach est bâtie autrement qu'une sonate de son fils Emmanuel, et certains menuets de François Couperin, bien qu'ils ressortissent à un genre dont les nécessités orchestiques sont définies, n'ont rien des symétries que l'on observe dans les menuets d'Haydn et de Mozart.

La vérité est que les « formes » ne se peuvent fixer. Pourvu qu'il y ait, dans une pièce musicale, une infrastructure résistante, et un arrangement extérieur qui réponde à ce plan et en révèle l'économie, l'esprit se satisfait. Dans les ouvrages dépourvus d'un plan intelligible, l'émoi de notre sensibilité se trouve contredit par le désordre où défilent des idées disparates. L'œuvre d'art requiert la coopération de l'esprit ; mais il suffit qu'elle ait une forme dont la logique ne soit pas exclue.

D'autre part on peut, sur de vieux plans, bâtir du neuf. Mozart n'a point cherché d'autres fondations sonores que celles dont Haydn avait, par ses chefs-d'œuvre, consacré la fortune. A qui viendrait-il à la pensée que la suprême originalité de Mozart en fût

1. La sensibilité de l'artiste doit être, à tout instant, surveillée par la science et par la logique propres à chacun des arts. En ce qui concerne la musique, saint Augustin est sans doute le premier des esthéticiens qui aient proclamé nécessaire ce concours. Un compositeur très moderne, Jean Huré, l'a rappelé dans un livre récent, plein d'enseignements : *Saint Augustin Musicien*.

amoindrie? Sa langue, qui n'appartient qu'à lui, en éprouve-t-elle une contrainte?

Si nécessaire qu'elle soit, la *forme* n'est pas suffisante. Elle ne constitue qu'une charpente. Et la plus belle technique du monde peut rester lettre morte si elle n'est pas mise au service de l'idée.

Franck avait déserté les grands édifices sonores à l'allemande. Après les *trios*, son œuvre première, il s'était éperdument lancé dans la fantaisie pianistique; et ce n'étaient point les maîtres musiciens Chopin et Liszt, alors en pleine activité, qu'il y prenait pour guides, mais Thalberg. Il n'admira que tardivement les Études et les Préludes de Chopin, ses Ballades aussi, où il découvrit des trésors harmoniques. L'œuvre de Liszt, dont le romantisme l'enchantait, paraît avoir plus vite retenu son attention.

Fait remarquable : les compositions de Franck, entre 1842 et 1860, de formes libres, parfois curieuses, et qui semblent, dans leur plan, tendre à une émancipation, demeurent, par les idées, plates ou de faux éclat. Lorsque les forces déviées s'utilisèrent enfin, grâce à la tardive conscience que le musicien prit de leur intensité et de la direction qu'il devait leur donner, c'est à des pensers nouveaux mais plutôt à des formes anciennes qu'il les appliqua. Sa pensée musicale, façonnée dans sa jeunesse par une doctrine allemande, à la fois claire, — elle était présentée telle par un Tchèque francisé, — riche et libérale, retourna à cette source où elle s'était tout d'abord abreuvée. Technique souple dont Reicha lui

avait fait parcourir les détours et qui devint, par un véritable recommencement, le support des idées, agrandies, du maître. De même que chez J.-S. Bach la fugue est un véhicule de la pensée et apparaît la servante d'une toute mobile sensibilité, chez César Franck, les artifices du contrepoint devenus langage coutumier, les symétries du dithématisme donnant satisfaction à un besoin d'ordre, loin d'éteindre l'enthousiasme de l'artiste, le servent de leurs richesses propres. Et le style de Franck résulte de ces alliances : continuité de la pensée, puissances du développement que cette pensée contient et qu'elle utilise, sont servies par une technique qui, loin de les reléguer, les rehausse. A écouter les grandes œuvres de César Franck, on apprend, — si on l'a oublié, — que des liens sont nécessaires entre les phases successives du discours musical. La marqueterie est un procédé plus qu'un art.

Paul Dukas, qui devait, à l'apparition de *Pelléas*, se montrer de l'art debussyste le critique le plus ému et le défenseur le mieux armé, rendit aux *Béatitudes*, au lendemain de la première exécution qu'en donna Colonne en 1893, un hommage qu'il confirma par une étude sur l'art de Franck, dix ans plus tard (*Chronique des arts*, 1904, N° 33).

« Ce qui caractérise avant tout l'œuvre de César Franck c'est son profond classicisme. Non un classicisme de pure forme, un remplissage plus ou moins stérile de cadres scholastiques comme en suscita par centaines l'imitation de Beethoven et plus tard de Mendelssohn, comme en produit encore chaque année le

respect de vaines traditions. La musique de Franck se manifeste, il est vrai, de préférence d'après l'ordonnance régulière des coupes consacrées par le génie des maîtres, mais ce n'est point de la reproduction des formes de la sonate ou de la symphonie qu'elle tire sa beauté. Ces grandes constructions sonores où se complaît une pensée qui, pour s'exprimer toute, a besoin des amples périodes, du vaste espace qu'elles lui accordent, s'édifient d'elles-mêmes, ainsi qu'il sied, sous l'impulsion nécessaire de son développement. Et c'est parce que, chez Franck, cette pensée est classique, c'est-à-dire aussi générale que possible, qu'elle revêt naturellement la forme classique, non pas en vertu d'une théorie préconçue ni d'un dogmatisme réactionnaire qui subordonnerait la pensée à la forme.

« Les productions de cette espèce, semblables à des organismes dans lesquels la fonction crée l'organe, sont aussi différentes des schématismes de la plupart des néo-classiques qu'un corps vivant d'une cire anatomique. Elles se soutiennent aussi fortement par leur principe caché, que les ouvrages dans lesquels la forme n'est pas engendrée par le fond se soutiennent peu... Elles prospèrent où ils languissent et tandis qu'ils passent, elles demeurent.

« Mais cette généralité d'expression, de sentiment, de forme, ne peut être rendue sensible que par l'individualité de la langue, sous peine de dégénérer en une recherche d'originalité abstraite dont on chercherait en vain l'exemple chez les grands créateurs. Comme la leur, la langue musicale de César Franck est rigoureu-

sement individuelle, d'un timbre et d'un accent jusqu'à lui inusités et qui la font reconnaître entre toutes. Aucun musicien n'hésiterait sur l'attribution d'une phrase encore inconnue du maître. Sa frappe harmonique, le contour de sa mélodie la distinguent de toute autre aussi nettement qu'une phase de Wagner ou de Chopin. Et peut-être n'est-ce qu'à la condition d'être doué d'une originalité musicale aussi puissante qu'il est permis de rechercher la grande expression, l'accent impersonnel à force de généralité, qui caractérise l'art classique. En tout cas on peut affirmer, sans crainte d'erreur, que c'est de l'alliance de cette expression-là, se manifestant au moyen d'une forme traditionnelle modifiée à l'infini par les particularités d'un vocabulaire et d'une syntaxe inouïs jusqu'à elle, que l'œuvre de César Franck prend toute sa valeur. »

Une telle page, modèle d'analyse, explique que César Franck, condamné à subir l'incompréhension de ses contemporains à cause de la frappe propre à ses œuvres, et malgré leurs évidentes attaches avec l'art de Bach et de Beethoven, ait passé pour un anarchiste. Il inspirait à plusieurs de ses collègues, au Conservatoire, une sorte de terreur. On voyait en lui un contempteur des « règles », alors que nul plus que lui, mieux que lui, n'était respectueux du passé. La vérité est que les traditions les plus hautes et les plus dignes de survie étaient en sommeil, et que, en les ressuscitant, dans des formules neuves, Franck paraissait créer de toutes pièces un art agressif, scandaleux. Le recul est aujourd'hui suffisant pour que nous fassions justice de ces erreurs. Il peut

nous paraître étrange qu'un musicien délicat, un Leo Delibes, fût à la fois captivé et rebuté par un si riche langage. Il n'était pas le seul à éprouver pour l'auteur du *Quintette* et de la *Symphonie* ces sentiments contradictoires, dont la résultante était une jalousie apeurée. On voyait les mêmes hommes applaudir Franck aux Concerts de la Nationale, dans l'élan d'une émotion sincère dont ils n'avaient pu se défendre, et le lendemain, mettre en garde leurs élèves contre des tendances aussi périlleuses. Personne ne s'avisait que le professeur de la classe d'orgue fût un classique ; et cette erreur, que Paul Dukas fut des premiers à dénoncer, nous paraît aujourd'hui prodigieuse. Elle a du moins ceci d'utile qu'elle affirme les droits et le pouvoir d'une haute originalité : celle-ci se manifeste à travers les formes consacrées aussi aisément que si elle usait de formes inédites. Elle vient du tréfonds de l'artiste ; elle rend vibrante sa plume, moins par un effort de volonté que par une docilité irréfléchie à des impulsions instinctives. Le jour où César Franck a obéi à ce démon intérieur par quoi les Anciens symbolisaient ce que, d'un mot aussi obscur, nous qualifions d' « inspiration », il n'a pas cherché d'autres supports à sa pensée que les étais traditionnels. Les grands modèles allemands, grâce à Reicha, sommeillaient dans son souvenir ; leurs cadres ne l'ont pas gêné. Racine ne s'est pas plus empêtré que Corneille dans les règles des trois unités.

Les formes importent peu. Et il est assez plaisant de voir quelques protagonistes de la musique « enfin libérée » s'indigner lorsqu'ils constatent en une œuvre

nouvelle, des traces de « l'extravagant prolongement, dans la musique de chambre, des conceptions beethovéniennes » ! Il se peut que des chefs-d'œuvre futurs, soient autrement construits que les XVI quatuors et les IX Symphonies — où déjà se révèlent des plans variés. Il se peut aussi que de futurs chefs-d'œuvre soient bâtis, d'un choix délibéré, sur des plans analogues. Liberté illimitée, même de « recommencer » ; — pourvu qu'une personnalité forte, se greffant sur une tradition, la renove.

L'histoire de l'art, de tous les arts, est pleine de ces retours à des moyens soi-disant périmés : la singularité de l'artiste tient moins à ses facultés d'invention, dans l'ordonnance générale d'une œuvre, qu'à la manifestation, par des nuances de détail, de sa sensibilité propre. Heureux qui, dans le légitime désir de parler un langage personnel, peut édifier, de toutes pièces, un monument qui soit d'ordonnance nouvelle : réussite infiniment rare et d'ailleurs impossible presque. Tout le passé nous montre qu'on « peut recommencer », à condition de ne pas « répéter ». Et cette condition ne saurait être remplie que par les artistes qui ont quelque chose à dire. Des agités peuvent bousculer les *formes* antérieures en croyant par là engendrer de l'inouï. [Leur dessein est surtout, de regimber à une technique difficile, dont l'acquisition exige un long effort.] Peut-être produisent-ils en effet de l'inouï, qui sera démodé demain. Les innovations, dans le domaine de l'art, ne se font point par décrets.

Les vœux de Reicha relatifs au retour de l'art populaire, à l'enrichissement des rythmes, à l'extension du

domaine harmonique, à l'emploi du quart de ton, que sont-ils sinon le ressouvenir des temps plus ou moins reculés où chants frustes d'inspiration rustique, œuvres de rythmiciens affinés[1], subtilités d'harmoniciens et de mélodistes orientaient l'art musical autrement que ne firent, après la Renaissance, les musiciens professionnels? Et voici que les chansons françaises du XVI[e] siècle, les grandes compositions cycliques religieuses et profanes auxquelles elles se mêlaient, les enharmonies à 1/4 de ton des Grecs reviennent en faveur ou annoncent leur retour. L'*organum* et le *déchant* du moyen âge, avec leurs traînées de quintes, de quartes et d'octaves, se réinstallent dans les chœurs, aussi volontiers que dans les ensembles instrumentaux. Les contrepoints chaotiques du XIII[e] et du XIV[e] siècle, riches en duretés et perforés de vides, réapparaissent triomphants et relèguent les accords consonants, dont ils avaient été les précurseurs, au rang des moyens désuets. Les intervalles de secondes et de tierces traités à égalité par Gui d'Arezzo et rangés par lui dans les *diaphonies*, sont, par un détour singulier de leur destinée, associé de nouveau, mais cette fois dans les rangs des consonances! Les secondes mineures elles-mêmes reçoivent cette consécration. Quant à la polytonie, dont des motets du XIII[e] siècle nous fournissent les prototypes[2] et dont les

1. Reicha songe aux Grecs anciens, dont les constructions rythmiques infligent aux nôtres une humiliation méritée.

2. Manuscrits de Cambrai (Adam de la Halle), de Bemberg... On voit fréquemment dans les ensembles à trois voix qu'ils présentent (Rondeaux ou Motets), l'une des voix, généralement la grave, armée d'un *si bémol* tandis que les deux autres, sans armure, n'emploient que le *si naturel*.

œuvres de Bach, de Schumann et de Franck offrent de si beaux exemples canoniques, elle sabote, sous sa forme actuelle, une vieille chose qui pourrait évoluer en un recommencement plus agréable...

Franck, pas plus que les grands musiciens, ne s'est mis en quête de nouveau à tout prix. Et ne cherchant pas l'inédit, il l'a réalisé; si bien qu'il a fait scandale, et payé de l'indifférence ou du mépris public les audaces de sa verve. Par les seules puissances de son art spontané et par le ministère d'une technique ancienne contre laquelle on s'insurge aujourd'hui, il a bâti un édifice sur larges assises, décoré à sa manière propre.

Il a « recommencé ». D'autres le pourront encore, puisque aussi bien l'évolution de l'art provoque de tels retours. Mais elle n'est pas la brisure. Et la course du flambeau a sa nécessité aussi pour les musiciens.

*
* *

Franck et Debussy ont été, depuis cinquante ans, en France, les deux essentiels artisans de l'évolution musicale. J'ai rappelé ailleurs[1] que le contact de l'un avec l'autre n'avait été ni long ni cordial. Il n'empêche qu'en 1889, à son retour de Rome, l'auteur de la *Demoiselle Elue* disait à son maître Ernest Guiraud avec une familiarité dont je respecte l'expression : « La symphonie du père Franck est ébouriffante !... »

Cette même année où Debussy énonçait en clair, mais

1. *Pelléas* et *Mélisande*, dans la collection des *Chefs-d'Œuvre de la Musique*, sous la direction de Paul Landormy.

en prophète plutôt qu'en réalisateur, l'esthétique qui devait aboutir, après de longs efforts, au chef-d'œuvre qu'est *Pelléas*, il écrivit la *Fantaisie pour Piano et Orchestre*, qu'il renia plus tard, et qui est construite « cycliquement », comme aurait pu la concevoir Vincent d'Indy, d'après Franck. Debussy fut pour un instant, et avant la lettre, un scholiste de marque[1]. Dans cette *Fantaisie*, bientôt méprisée par son auteur, la *symphonie en ré mineur* (1888) a son évidente répercussion. Et il est bien singulier qu'au moment même où Debussy exposait de vive voix des principes opposés à ceux du classicisme, il se montrât non seulement incapable de les appliquer, mais satisfait de les contredire : il ne pouvait s'évader ni du dithématisme, ni des symétries *alla tedesca*.

Il ne devait plus, par la suite, commettre de ces péchés-là. Mais il ne faudrait pas croire que l'influence de Franck ne s'exerçât plus sur lui. Franck avait agrandi le cercle tonal, et modulé avec une hardiesse qui lui avait valu l'aversion des conservateurs. L'esthétique dont Debussy, dès 1884, nous servait des tirades, en bordées, dans les couloirs sombres du vieux Conservatoire, les axiomes fulgurants par lesquels de sa voix impérieuse, il préludait à sa carrière, n'étaient pas les premiers bruits séditieux dont les échos troublaient Ambroise Thomas, solennel et claquemuré dans sa tour d'ivoire de la rue Bergère. Cette émancipation, que le musicien de Pelléas devait accomplir et dont les consé-

1. C'est en 1896 que Charles Bordes, Guilmant et d'Indy fondèrent la Schola.

quences sont incalculables, il en avait appris la possibilité dans les œuvres de Franck. Il la réalisa par des moyens autres : en éludant les résolutions des accords auxquels Franck conservait leurs enchaînements habituels, Debussy créa une langue pleine d'élisions et d'ellipses inaccoutumées. Mais le chromatisme des *Pièces pour Orgue*, du *Quintette*, du *Chasseur Maudit*, qui avait terrifié le directeur Thomas, avait induit en tentation l'élève d'Ernest Guiraud, et créé au Conservatoire même, avant 1885, à l'insu de la plupart des professeurs, une atmosphère nouvelle. Parmi les facteurs qui ont préparé la langue de *Pelléas*, les franchises que Franck s'était adjugées doivent compter. Musiciens dissemblables, — Franck et Debussy, celui-ci aiguillonné par celui-là, apparaissent liés par une influence indirecte et puissante. Et le vieux maître l'exerça sur un élève qu'il mit en fuite...

La fortune de ces deux artistes n'a pas eu même déroulement. Franck est mort admiré de quelques amis, après une vie sans éclat. Debussy, enlevé prématurément à l'art français, a connu toute la gloire. Il a été le témoin de l'emprise que ses œuvres ont exercée sur ses contemporains. Certains esthètes de nos jours s'efforcent de les reléguer, conjointement, dans l'oubli : Franck parce qu'il a un pinceau trop robuste et trop large, Debussy parce que le sien leur paraît trop menu. Opinions dont le lyrisme des deux maîtres infirme l'insolence ; car ce lyrisme s'est cherché, durant de longues années, une voie ; et, l'ayant trouvée, il s'est exprimé en chacun d'eux par le moyen d'une technique accom-

plie. Là où pensée et langage concordent, l'idéal survivra.

Si Franck a ignoré les joies dont de moindres artistes peuvent être comblés, il a eu conscience de sa force et de sa liberté. Les survivants du temps où les orgues de Sainte-Clotilde exprimaient sous les doigts du maître son bonheur de les faire chanter, se souviennent, auditeurs privilégiés, des improvisations auxquelles il se livrait : rien ne subsistait de l'homme timide et gauche que les étudiants du boulevard Saint-Michel, qui le rencontraient tous les jours, affairé, prenaient pour un « rond de cuir ». A sa tribune Franck était roi. Il fallait quelques minutes pour que sa puissance éclatât dans sa plénitude, et qu'elle se dégageât d'un *tumultuoso* orchestral, où il arrivait au maître de préluder lourdement. Pour les contraindre à entonner l'hymne triomphal, il semblait secouer les claviers ; tout à coup l'hymne surgissait en une construction grandiose... Plus d'une fois la terrible sonnette, que l'accompagnateur des chantres met en action « pour faire taire l'organiste », lui annonçait la fin de l'offertoire et la nécessité de conclure... Alors Franck, qui venait de se livrer à une débauche d'arpèges évocateurs, de s'écrier : « je n'ai rien dit encore ! » ou bien, si l'inspiration battait son plein : « Quel dommage ! » Mais il obéissait à la sonnette. Aux Vêpres, les versets du *Magnificat* lui étaient une occasion de créer de brefs chefs-d'œuvre, évanouis sitôt qu'entendus. Il les allongeait, ces versets, en dépit des remontrances du clergé et de l'impatience des fidèles, peu sensibles aux splendeurs de cet art. C'est à son orgue que Franck a vécu les heures d'élection où ses

énergies se renouvelaient, où les dédains de ses contemporains sortaient de sa mémoire, où la dignité de sa vie sans intrigues, recevait dans la maison du Seigneur, sa récompense suprême.

L'art est fait de recommencements. La destinée des artistes aussi. Franck n'est pas le dernier des musiciens pour qui la vie soit avare de faveurs. Les plus nobles par le caractère et par le talent, ceux qui, s'abstenant de bousculer autrui, se recueillent, et ne font à leurs œuvres d'autre réclame que de les écrire, demeurent trop longtemps ignorés.

Les paroissiens de Sainte-Clotilde s'enfuyaient pendant les « sorties » où César Franck, l'office achevé, leur livrait des trésors. Les temps ont-ils changé ? Les paroissiens écoutent-ils l'artiste qui aujourd'hui (1926) par une alliance étroite de la liturgie et de l'art, dans un égal respect de ses fonctions religieuses et musicales, édifie sur les thèmes issus de l'office du jour des constructions aussi nobles, aussi disciplinées dans leur structure, que celles de César Franck, dont il fut un des derniers élèves ? Son maître lui a légué le don de ces improvisations contemplatives et passionnées, tantôt sereines, tantôt tumultueuses, et qui sont comme des drames mystiques conçus dans les secrets replis des âmes. Le successeur du maître des *Béatitudes* s'enferme, lui aussi, dans le recueillement du labeur, et ne sort de sa réserve que pour donner l'essor aux mille voix de son orgue, dans une allégresse lyrique à laquelle l'assistance paraît peu s'associer...

---

# BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

Quelques ouvrages et articles essentiels. Ce sont : le *César Franck* de Vincent d'Indy [Collection des Maîtres de la Musique, Alcan, 1906]; les belles études de Paul Dukas : *les Béatitudes* [Revue hebdomadaire, t. XI, avril 1893] ; *à propos de César Franck* [la Chronique des Arts, 22 octobre 1904] ; — de Romain Rolland [*Musiciens d'aujourd'hui*. Paris, Hachette, 1908] ; — d'Octave Séré [*Musiciens français d'aujourd'hui*, Paris, Mercure de France, 1911]. Ce dernier ouvrage contient une bibliographie détaillée. *La Musique de chambre de César Franck*, par R. Jardillier [Mellottée, 1929], est un précieux guide, écrit par un lettré, instruit des choses musicales.

Il faut faire mention d'une communication (interview) faite à la *Revue d'histoire et de critique musicale* (août-septembre 1901) par Georges César-Franck, fils du compositeur. Elle contient des rectifications relatives à des opinions alors répandues.

# CHRONOLOGIE DES ŒUVRES PRINCIPALES DE CÉSAR FRANCK [1]

1841. **III trios concertans** pour piano, violon et violoncelle, dédiés à S. M. Léopold Ier, roi des Belges.

1842. **IVe trio concertant** pour piano, violon et violoncelle, dédié à son ami Fr. Liszt.

1. Cette chronologie a été établie d'après le catalogue dressé par Vincent d'Indy [*César Franck*, p. 239 à 249].

1860-62. **Six pièces pour grand orgue** : I. *Fantaisie* en *ut*, dédiée à son ami M. A. Chauvet. — II. *Grande pièce symphonique*, dédiée à M. Ch. Val. Alkan. — III. *Prélude, fugue et variation*, dédié à son ami M. C. Saint-Saëns. — IV. *Pastorale*, dédiée à son ami M. A. Cavaillé Coll. — V. *Prière*, dédiée à son maître M. Benoist. — VI. *Final*, dédié à son ami M. Lefébure-Wély.

1871-72. **Rédemption**, poème-symphonie en 3 parties pour soprano, chœur et orchestre. Poème d'Ed. Blau (2e éd. en 1874).

1876. **Les Eolides**, poème symphonique, d'après Leconte de Lisle.

1878. **Trois pièces pour grand orgue** : I. *Fantaisie* en *la*. — II. *Cantabile*. — III. *Pièce héroïque*.

1878-79. **Quintette en fa mineur** pour piano, 2 violons, alto et violoncelle, dédié à C. Saint-Saëns.

1869-79. **Les Béatitudes**, oratorio pour soli, chœur et orchestre, en VIII parties et un prologue. Poème de Mme Colomb. Dédié à Mme César Franck.

1881. **Rebecca**, scène biblique pour soli, chœur et orchestre. Poème de Paul Collin. Dédié à A. Guillot de Sainbris.

1882. **Le chasseur maudit**, poème symphonique, d'après Burger.

1884. **Les Djinns**, poème symphonique pour piano et orchestre, d'après V. Hugo.

1882-85. **Hulda**, opéra en IV actes et un épilogue. Poème de Ch. Grandmougin, d'après Björnstierne-Björnson.

1885. **Variations symphoniques**, pour piano et orchestre.

1886. **Sonate pour piano et violon**, dédiée à E. Isaye.

1887. **Prélude, aria et final** pour piano, dédié à Mme Bordes-Pène.

1888. **Psyché**, poème symphonique pour orchestre et chœur, « à mon ami Vincent d'Indy » (ouvrage posthume).

1888. **Psaume CL**, pour chœur, orgue et orchestre.

1886-88. **Symphonie en ré mineur**, « à mon ami Henri Duparc »,

1889. **Quatuor en ré majeur** pour *cordes*. Dédié à Léon Reynier.

1888-90. **Ghisèle**, drame lyrique en IV actes. Poème de G. Augustin Thierry.

1889. **L'organiste**, 59 pièces pour harmonium.

1890. **Chorals** pour grand orgue : I. Ch. en *mi*. Dédié à M. Eug. Gigout. — II. Ch. en *si mineur*. Dédié à M. Auguste Durand. — III. Ch. en *la mineur*. Dédié à Mlle Augusta Holmès.

---

# TABLE DES ILLUSTRATIONS



---

Il manque à cette série d'illustrations deux planches annoncées page 24 et dont l'absence est infiniment regrettable. Les exercices de polytonie et de polyrythmie contenus dans un opuscule manuscrit de Reicha, et que j'avais lus avec surprise, en préparant ce volume, ont disparu du dossier où ils se trouvaient, à la Bibliothèque du Conservatoire. C'étaient des exercices au clavier, révélateurs de quelques-uns des procédés pédagogiques par lesquels Reicha rompait ses élèves aux plus hautes difficultés techniques. Les deux mains « jouaient » dans des tons différents, ou sur des rythmes antagonistes. L'aspect de ces exercices singuliers est exactement le même en ce qui concerne la polytonie, que celui de certaines musiques d'aujourd'hui. Égarée aussi, dans un remaniement de la bibliothèque, une ouverture d'orchestre écrite par Reicha, à 5/8, très développée et qui était un témoignage de plus des franchises que prenait ce maître, en face de la routine.

M. E.

# TABLE DES MATIÈRES



1293. — Évreux, imprimerie Ch. Hérissey. — 6-30




IMPRIMERIE
CH. HÉRISSEY
:: ÉVREUX ::

